

معجم المصطلحات السينمائية

تقنية الكتابة للسينما



ماري - تيريز جورنو

تحت إمارة: ميشيل ماري

جمة: د. فاني بوسور

الفن السابع 136

معجم
المصطلحات السينمائية

ماري - تيريز جورنو

أستاذة في جامعة باريس III، السوريون الجديدة

معجم

المصطلحات السينمائية

تحت إدارة : ميشيل ماري

ترجمة، فانزبشور

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة 1

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٧

العنوان الأصلي للكتاب :

Marie-Thérèse JOURNOT

Professeur à l'université de Paris-III Sorbonne Nouvelle

LE VOCABULAIRE DU CINÉMA

Sous la direction

Michel Marie

الفن السابع ١٣٦

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

/ Le Vocabulaire De Cinéma = معجم المصطلحات السينمائية

مساري تيريز جورنو ؛ ترجمة فائز بشور . - دمشق : المؤسسة العامة

للسينما ، ٢٠٠٧ . - ٢١٦ ص ؛ ٢٤ سم . (الفن السابع ؛ ١٣٦) .

١- ٧٩١،٤٣٠٣ ج و ر م ٢- العنوان ٣- جورنو

٤- بشور ٥- السلسلة

مكتبة الأسد

A

ACCÉLÉRÉ مسرّع

خدعة سينمائية تحصل من عرض فلم بالسرعة العادية جرى تصويره بسرعة أدنى.

ACCOLADE (SYNTAGME EN) معانقة - تعنيق

في جدول متر (Metz) للتركيبية التعبيرية الكبرى، يتكوّن التركيب التعبيري المتعاقب (أو المعنق) عن طريق ترتيب المشاهد (المونتاج) بشكل يقدم سحبات ليس بينها علاقة زمنية ولا علاقة تناوب ولكنها تستحضر الفكرة ذاتها بشكل إجمالي؛ مثلاً نجد في فلم (الامبراطورة الحمراء) لجوزيف فون سترنبرغ ما كانت نتصوره الملكة العتيدة عن روسيا القيصرية عندما كانت ما تزال طفلة.

c.f. Segmentation انظر

ACCOMPAGNEMENT مرافقة - مصاحبة

- ١ - أساس صوتي موسيقي يرافق القلم.
- ٢ - تحريك الكاميرا من أجل المرافقة في التصوير - انظر (Traveling).

تخيّل مصدر الصوت ACOUSMATIQUE

الصوت الفلمي، سواء كان من داخل عالم الفلم أم لا، يكون بدون مصدر محدد فهو غير متوضع في الصورة ونسمعه دون أن نرى المصدر الذي يأتي منه أي مكبرات الصوت. وعندما نربط الصوت بمصدره في الصورة إنما " نحتّز مصدره". وهناك بعض الأفلام تعتمد على الاستيهام الصوتي بواسطة أشخاص مختبئين يجري كشفهم فيما بعد، أو أصوات تعود إلى أشباح أو أصوات دون مرجع تنسب إليه: كأصوات الساردين من خارج عالم الفلم، كصوت " زمن البراءة" "Temps de l'innocence" لمارتن سكورسيز (Martin Scorsese) أو صوت الأم في فلم "الروح" "Psycho" لادى هتشكوك، ويسمى ميشيل شيون (Michel Chion) مقياس سمعية.

c.f. diégèse, in, hors-champ, off, over انظر

مسماع (مقياس السمع) ACOUSMÈTRE

c.f. acousmatique انظر

البطل - بطولاتي (ما يتعلق ببطولة الفلم أي بدور البطل)

ACTANT, ACTANCIEL

c.f. narratologie, personnage. انظر

ممثل ACTEUR

تستعمل هذه الكلمة عادة في السينما كمرادف لكلمة كوميدي أي الذي يمثل دوراً، أو يؤدي دور شخصية ما، من الدور الأول حتى الدور الصامت وهو ليس دائماً محترفاً للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنة

له. وهناك بعض المخرجين وبعض الحركات، يستعملون ممثلين غير محترفين: هكذا كان حال السينمائيين الواقعيين الجدد، الذين كانوا يستعملون أحياناً ممثلين غير محترفين (دي سिका (De Sica) في فلم "سارق الدراجات") (Le Voleur de bicyclette) أو كانوا يواجهونهم مع ممثلين معروفين (روسيليني في فلم "سترونبولي" (Stromboli)) هنا كان الهواة يلعبون دورهم الخاص بهم ("الساكون" (pêcheurs) والعاطلون عن العمل (chômeurs))؛ بينما نجد عند "روهمر" أو "بيالات" هواة يمكن تكليفهم بتأدية دور بعض الشخصيات. أما روبير بريسون (Robert Bresson)، من جهته، فكان يختار من يسميهم نماذج (موديلات) وتبعاً لشكلهم الجسماني أو لقدرتهم على الانقياد، دون أن يهتم بتحديد الهوية.

وفي السينما أكثر مما في المسرح الذي يفترض مسبقاً ضرورة تدريب ما، نجد في السينما أن الممثلين "الطبيين" الذين يبدوون متماهين كلياً مع دورهم (مثل جيرار ديبارديو Gerard Depardieu، ريمو Raimu، إيزابيل ادجاني (Isabelle Adjani) والذين يستطيعون التكيف مع عوالم مختلفة جداً (ديرك بوغارد Dirk Bogarde، ميشيل بكولي Michel Piccole، إيزابيل هوبير (Isabelle Huppert)). وهذا التعارض ينتج أحياناً عن نقص في المخيلة لدى المخرجين؛ أو عن حساسية بعض الكوميديين الذين يترددون في تغيير سجلهم (الذي عرفوا به) ولكنه ينتج أيضاً عن الضغوط القوية جداً من جانب "مجموعة النجوم" (star system) وعن اعتبارات المنتجين التجارية.

c.f. Actor's studio, personage **انظر**

مدرسة الممثلين ACTOR'S STUDIO

مدرسة ممثلين أسسها إيفازان (E. Kazan) و ر. لويس (R. Lewis) و س. كراوفورد (C. Crawford) عام ١٩٤٧، ثم أدارها "لي ستراسبرغ" (Lee Strasberg) وألهمتها طريقة الكاتب المسرحي والمخرج الروسي ستانيسلافسكي (Stanislavski)، هذه الطريقة القائمة على البحث عن الحقيقة في التعبير بواسطة تحليل نفسي: حيث يتوجب على الممثل أن يستعيد من حياته الفعلية وذكرياته مشاعر وانفعالات تتيج له أن يؤدي دور الشخصية التي يمثلها. وقد تترب بهذه الطريقة كل من مارلون براندو (Marlon Brando) وجيمس دين (James Dean) وبول نيومان (Paul Newman).

تكييف - تكيف - اقتباس ADAPTATION

الاقتباس السينمائي يعني، بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصوّرة حتى الاقتباس عن الأفلام. أما في معناه الأكثر استعمالاً فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما. هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات.

وفي العشرينيات فكرت الطلائع المنظّرة أن السينما لا يمكن أن تصبح فناً مستقلاً إلا إذا اكتسبت خاصية لها ولم تقتصر على أن تكون مسرحاً مقلماً. وفيما بعد، زرعت "الموجة الجديدة"، بشكل مفارق، تذوّق الأدب، فأخذ بازن (Bazin) بدافع عن "لائقاء" السينما أساساً، بينما نجد تروفو يطرح مفهوم "المؤلف" فيهاجم المقتبسين الذين يعمدون إلى "طريقة المعادلة" أو "المبادلة" فيخترعون مشاهد عندما يبدو لهم أن المشاهد المكتوبة مستحيلة التصوير.

أما العلاقات مع النص فهي عديدة ما بين الأمانة الحرفية وتملك العمل الأدبي (والتصرف فيه). فإذا كان تروفو (Truffaut) ينساب تماماً في عالم روشيه (Roche) الذي لنتحله دون أن يخونه (في جول وجيم (Jules et Jim) - عام ١٩٦١ - "الإنكليزيان والقارة" (Les Deux anglaises et le continent) - ١٩٧١) فإن فسكونتي (Visconti) يضيف بعداً تاريخياً إلى القصة الحميمية التي اقتبس منها فلم "سانسو" (Senso) (١٩٥٤). ويحاول روبز (Ruiz) مؤخراً أن يستعيد أو يصحح كتابة بروسا في فلم "الزمن المستعاد" (Le Temps retrouvé) - (١٩٩٩).

إن إشكالية الاقتباس التقليدية تهدف إلى وصف وتحليل تعديلات الأمكنة والأزمنة أو التغيرات على مستوى الشخصيات أو اللبني الزمانية. وقد منحتة الأسنسية والسردانية موقعاً نظرياً أكثر ثباتاً إذ أتاحا له أن يتركز على الكتابة وعلى الأساليب العالنية يتلاعب بها حسب كل نمط تعبيرى. أما جمالية التلقى فهي تهتم بإنتاج معاني جديدة من شأنها إغناء للنص الأصلي.

c.f. auteur, cinéma impur, cinéoptique, cinéroman, النظر
transtextualité

لا فلمي AFILMIQUE

في عبارات الفلامة (فن صناعة الأفلام - المعرب) يعتبر سوريو (Souriau) أن اللاقمى هو ما يتولد في الدنيا بدون علاقة مع الفن السينمائي. وصفة اللاقمى تميز الفلم التعليمى بعكس السينما الخيالية التي تتسم بالفلمية المهنية.

هاري AMATEUR

انظر. c.f. film d'amateur.

هلمش (هلمش بئلي وهلمش ختمي) AMORCE

١ - للشريط الهلمشي عبارة عن قسم في بداية بكرة الشريط أو في ختامها، ليست فيه صور.

٢ - ويكون شخص ما أو شيء ما في الهلمش عندما يكون موضوعاً في القسم الأول على حافة حقل التصوير. وهذا في كثير من الأحوال هو حال محادثة مقلّمة بشكل "حقل" و"حقل معاكس".

قفزة في السرد، أو ارتداد، أو رجوع في الزمن-ANALEPSE

انظر c.f. flashback

شبهه - تشابه - تماثل ANALOGIE

يتكون للشبه من علاقة التشابه المتواجد بين أشخاص أو أشياء متخالفين فيما عدا وجه الشبه هذا، وكانت الصورة تبحث في أكثر الأحوال عن التشابه حتى ولو كانت الأيقونية أو درجة التشابه تختلف تبعاً للتقنيات والأزمنة. وهكذا يكون التشابه أقل أهمية في صور ذات خاصية رمزية (مثلاً فن القرون الوسطى المؤسس على تمثيل ديني) منه في حال نسبته إلى مرجع معين في الواقع: وهذا هو حال الفن الغربي بدءاً من عهد النهضة والذي تخيلوه بفضل التصوير الخطي "كنافذة مفتوحة على العالم" (البرتي Alberti) ثم بفضل التصوير الضوئي (الفوتوغرافي) وأخيراً التصوير السينمائي مع ظهور الحركة.

غير أن الصورة ليست الواقع ("هذا ليس غليوياً" - ماغريت Magritte) وكل تصوير إنما ينطلق من كودات (Codes) فهو اصطلاحي (ينجم عن قاعدة وليس عن الطبيعة) حتى ولو كان الأمر، كما يقول غومبريش (Gombrich)، "هناك اصطلاحات أكثر طبعانية من أخرى"، مثل الاصطلاحات التي تصور حسب الفن "المنظوري" الذي ينتج مؤشرات قوية للتشابه. ولكن خط الرسم أو الأبيض والأسود في الصورة للضوئية، لا وجود له في الطبيعة؛ أما للحركة في السينما فليست سوى حركة المسلاط، (أي النواراة التي تسلط للنور على الفلم - المرعب).

c.f. figuration, iconique/plastique انظر

تحليل ANALYSE

التحليل بالمعنى الأصلي عبارة عن تفكيك، فهو لا ينظر إلى الموضوع (أي الفلم) بمجموعه بل يسعى إلى كشف مختلف العناصر التي تكوّن، لكي يبرز أساليب تنظيمية. وهدف التحليل هدف نظري، فالمقصود هو توصيف وتفسير للنشاطات التي يرمي إليها النقد لا تقييمها والحكم عليها. إن اختيار محور دراسي وطريقة ما يشكل الأساس لملاءمة للتحليل.

أما على الصعيد التاريخي فإن التحليل الأولية كانت من عمل سينمائيين (إيشنشتاين Eisenstein) ولم تتكون سيميائية مستوحاة من الأنسية التي تنظر إلى السينما كخطاب (متر Mets) إلا في الأعوام الستينية مع تفتح النزعة البنوية. وتطورت، بصورة متوازية، تحليلات أفلام معينة ترمي إلى الكشف عن بنيتها الداخلية أي المنظومة النصية التي تؤسسها (كونتزل Kuntzel)، واستمر هذا التناول مع ظهور تحليلات مستوحاة من التحليل

- Chateau (شأتو) (narratologie) ومع السردانية (Bellour)
- غاردييس (Gardees) ودراسة تغيرات وجهات النظر (برانيفان Branigan)
- جوست (Jost) والعمل على التنبؤية وامتدادها أي الإثفانية (la pragmatique)
- (كازيتي Casetti - أودن Odin).

ومن التناول السيميائي برز، خلال فترة ما، المرمى الجمالي للتحليل؛ فكل فلم قابل للتحليل بوصفه نموذجاً سينماتياً. واليوم يطراً على رهانات التحليل انتقال نحو اعتبارات جمالية مع استكشاف مستويات من المعنى أبقاها التحليل البنوي في الظل (شيفر Schefer - أومون Aumont - دوبا Dubois).

انظر c.f. code, découpage, grande syntagmatique

تشويه - تزييف - صورة مشوهة - ANAMORPHOSE

صورة مشوهة ينتجها جهاز بصري لا يؤدي يُسمى "المشوهة" (anamorphoseur) وهو مكمل للعمية للتشويه.

الإرساء / الترحيل - ANCRAGE / RELAIS

في نص أسس لسيميائية الصورة، موضوعه "بلاغية الصورة" (Roland Barthes) (Rhétorique de l'image) (١٩٦٤) يعرض رولان بارثس مهمة الإرساء ومهمة الترحيل بوصفهما الطريقتين للربط بين النص والصورة. وانطلاقاً من إعلان لماركة بانزاني (la marque Panzani) يعرض مفهوم الإرساء فيقول أن الرسالة الأمنية تعمل على توجيه القارئ نحو المعنى. إن الصورة، بطبيعتها، متعددة المعاني، وموضوع للتفسيرات،

وإذا كانت الصورة الفنية تلعب، على المكشوف، على تكاثر المعاني، فإنه يتوجب على الصورة الإعلانية والصورة الضوئية الصحافية، أن يحذا من التفسير والتأويل لكي يتلغا هدفهما للتواصل؛ وهذا ما يخدمه النص الإعلاني والكتابة تحت الرسم أو الصورة الضوئية بل حتى عنوان اللوحة.

ويمكن للرسالة الألسنية والصورة أن تكونا في علاقة تكاملية؛ ففي الصورة المثبتة، يستطيع النص أن يقوم بمهمة المرحل بإعطاء معاني غير متواجدة في الصورة. ولكن هذه العلاقة، علاقة الكلام والترحيل، تكون أساسية في السينما؛ فالحوار يجعل الفعل يتقدم، كالرسوم المتحركة أو العناوين الحواشية في السينما الصامتة. فالنص يبذل الصورة ويعطي معلومات لا يستطيع الإبصار إن يأتي بها.

زاوية التصوير ANGLE DE PRISE DE VUES

تتوقف زاوية التصوير على موضع العدسة الشبكية بالنسبة لحقل التصوير. فعندما تكون الكاميرا موضوعة بشكل أفقي على ارتفاع نظر إنسان، تبدو للزاوية "عادية". ويستطيع المخرج أن يفلّم موضوعه بطريقة للنزول (أي من فوق إلى تحت - المعرب) أي بوضع الكاميرا فوقه، أو بطريقة للصعود بوضعها تحته؛ إما للإيحاء بنظرة نحو الأعلى أو الأدنى، وإما لتشويه الرؤية. فعندما يصور ولز (Welles) بطله في فلم "المواطن كين" (Citizen Kane) بطريقة للصعود يجعله يبدو أكثر طولاً، بينما يظهر قصر "تو سنيراتو" في الفلم الذي يحمل هذا الاسم وكأنه عث عقاب.

وعندما تتحرك الكاميرا لدى تصوير مشهد ما، يحدث تغيير في الزاوية.

نظـر .c.f. focale , point de vue

لون موحد APLAT OU A-PLAT

تعبير في فن الرسم يعني لونا مرسوما بشكل موحد. وفي السينما يستطيع المصور أن يحد من تأثيرات التجسيم بفضل الإضاءة، وعلى الخصوص في الأفلام الملونة التي تنجح في هذا أكثر من الأبيض والأسود. غير أن السينما الفرنسية في فترة ما بعد الحرب (أي الحرب العالمية الثانية - المغرب) تستخدم ألوانا رمادية بشكل ألوان موحدة.

آلة - جهاز APPAREIL

- ١ - الكاميرا أو جهاز التصوير (أو آلة التصوير) تسمح بتسجيل الصور.
- ٢ - المِسْلَاط هو (نَوَارة الإسقاط) أو جهاز الإسقاط، يقوم بإسقاط الصور على الشاشة.

المحفوظات - أرشيف ARCHIVE

المكان الذي تحفظ فيه الأفلام وتُفهرس وترقم، في ما يتعلق بمكتبة للأفلام.

تنسيق - توفيق - تنسيق ARRANGEMENT

يمكن أن تكون موسيقى الفلم أصلية أو أن تكون نتاج تنسيق مؤلفات مطلوب توفيقها وتكييفها تبعاً لشريط الصور.

توقف عند صورة ARRÊT SUR IMAGE

- ١ - تثبيت المصلاط على صورة جزئية.
- ٢ - عند سحب الفلم، إكثار صورة جزئية بحيث ينتج عنه تأثير صورة مثبتة في مكانها. وقد استعمل تروفيو (Truffaut) هذه الطريقة عدة مرات مع شخص كاترين الذي أكتفه جانّ مورو (Jeanne Moreau).

خلفية ARRIÈRE-PLAN

فسحة تقع في قعر المدى، خلف (وراء) الموضوع الرئيسي.

المعنى الحرفي هو "أن وتجريب" - أثر، ميزة، فضلية ART ET ESSAI

هي الأثرة أو الميزة التي يمنحها "المركز الوطني للسينما" (C.N.C) منذ عام ١٩٦١ إلى الصالات التي يجري وضع برنامجها تبعاً لمعايير فنية أكثر منها تجارية، سعياً إلى تخريج مواهب جديدة.

الفن الفيديوي ART VIDEO

في الأعوام الستينية خلّد فنّانو الحركة "فلوكسوس" Fluxus (وولف فومستل Volf Vostel ونيم جون بيك Name June Paik) الطريق الذي سار عليه الدادايون^(١) (مان ري Man Ray - وجرهارد ريشرت Gerhard Richter) بتجريب تقنيات جديدة أدت إلى قلب أوضاع الفنون التشكيلية وإلى الإسهام في تجريب التصوير التقليدي للفن. وهكذا نما فن "فيديو" قائم على تسجيل مباشر للصور والأصوات، يمكن إعانته فوراً (يُدمج للمشاهد في العمل الجاري) أو في ما بعد.

(١) لداييون أنصار الدادية Dadaïsme : مذهب في الفن والأدب انتشر في سويسرا وفرنسا حوالي ١٩١٦ - ١٩٢٠ وتميز بالتركيز على حرية الشكل تخلصاً من القيود التقليدية (المعرب).

لا تزامن - لا تزامنية - اختلال التزامن A-SYNCHRONISME

تظفر c.f. synchronization

سمعي - بصري AUDIOVISUEL

يدل هذا للتعبير أصلاً على كل عمل مكون من صور وأصوات، فهذا إذن هو الفلم. أما، نظرياً، فقط استعملت الكلمة زمناً طويلاً لمعارضة السينما كفن مع مجموع الإنتاجات المبصرة ومنها التلفزة وكذلك مع المقاربات الاقتصادية أو الاجتماعية التي لا يأخذها بعض المنظرين في الاعتبار.

سمعه (التوجيه نحو السمع أو استلقت السمع) AURICULARISATION

تظفر c.f. focalisation

مؤلف AUTEUR

خلافًا للمجالات الفنية الأخرى - كالأدب وفن الرسم والموسيقى - كانت مسألة المؤلف في السينما تطرح إشكالية هي في وقت واحد إشكالية تقنية وجمالية وحقوقية واقتصادية. وإذا استثنينا بعض الأفلام للتجريبية التي يقوم صانع واحد بتأمين جميع مراحلها، فإن السينما تتجم عن تعاون؛ إنها فن جماعي (تعاوني)، فهي من عمل فريق يتكون من شخصيات رئيسية هم المخرج والسيناري (كاتب السيناريو) والحوارتي (مؤلف الحوار) والتصويرتي (رئيس أعمال التصوير) والممثلون والمنتج حيث يمكن أن يكون لكل منهم مكان راجح حسب الزمن والمشاريع.

وفي مفهوم أولي للسينما كمعرض متكلم يمكن اعتبار كاتب السيناريو بمثابة مؤلف للفلم وهذا أمر أعيد الرأي فيه في فرنسا عند ظهور "المتكلم"

(وهذا ما كانه حال ثلاثية (Trilogie) مارسل بانويل (Marcel Pagnol) (ماريوس، فاني، سيزار) التي قام بتصويرها كوردا - و- أليغريه (Korda et Allegret) بينما طريقة "النجم" الأمريكية استبعدت السيناري والمخرج بإغفال الاسم حيث أعطت الاهتمام الأكبر للاستوديوهات والنجوم؛ إذ لم يكن القلم معتبراً كعمل فني بل كإنتاج. وكرد فعل على هذا للتصور ارتسمت في الخمسينيات صورة المخرج - المؤلف؛ فالمطلوبة بالأسلوب، بالمقارنة مع إنتاج ذي نمط موحد، أصبح مع الموجة الجديدة فرس القتال لدى مجلة "فانتر السينما". ثم تطورت سياسة المؤلفين في البلدان الناطقة بالإنكليزية مع بعض الاختلافات.

ونجد في السردانية ذات الصعوبات في تحديد مفهوم المؤلف، والذي لايتماهى مع شخص طبيعي. ثم يجري الحديث، تبعاً للنظريات والعهود، عن تصوراتي كبير (البر لافي (Albert Laffay) وعن "مارد عظيم (أندريه غودرو (André Gaudreault) أو عن مرتبة الخطاب أو بالأولى عن تعبير "المخاطب" وهو أكثر أنسنة.

انظر c.f. adaptation, droits d'auteurs

سلفة على الإيراد AVANCE SUR RECETTE

مساعدة مالية لدى العمل في الإنتاج تقدمها لجنة يعينها وزير الثقافة. هدفها، مبدئياً، تشجيع سينما متميزة أمام انتشار السينما التجارية.

طليلة AVANT-GARDE

هذا التعبير العسكري الأصل، أخذ منذ نهاية القرن التاسع عشر يدل على الحركات الفنية المجتدة في قطعة عن الأشكال الأكاديمية، فالسينما

الطليعية إذن عبارة عن سينما فنية تجريبية، وتكون أحياناً غير مرئية وتختلف جمالياً واقتصادياً عن السينما التجارية.

وفي مجال نظرية السينما، تدل حركات "الطلائع" على حركات الأعراف العشرينية التي سعت بطرق شتى إلى فرض السينما كفن؛ سواء في ذلك أنصار "السينما الصرف" كفن مستقل ذي أشكال متحركة (سورفاج Survae، أغجلنج Eggeling، كارا Carra) أو الانطباعيون (أربيه Lherbier وإبشتاين Epstein) أو المرباليون (جرمين دولاك Germain Dulac - لويس بونويل Luis Bunuel) أو التشكلاونيون الروس مع مرغي إيشنشتاين (Serguei M. Eisenstein) وبزيغا فرنوف (Dziga Vertov) أو التشكيليون الألمان. ثم أتت بعد ذلك النزعة الحرفانية، و"المرية" النيويوركية، والسينما المنبثقة من "الرواية الجديدة" الفرنسية لتشكل حركات تجريبية طليعية.

انظر c.f. ciné-cœur, cinéroman, moderne, postmodernité

فَسْحَة مُتَقَدِّمَة - فَسْحَة أَمَلِيَّة (بَعْس خَلْفِيَّة) AVANT-PLAN

فَسْحَة فِي الْمَسْتَوَى الْأَوَّل، تَقَع بَيْن الْعَدْسِيَّة لِلشَّيْئَةِ وَالْمَوْضُوع الرَّئِيسِي.

مَحْوَر AXE

لِلْمَحْوَر الْبَصَرِي هُو الْخَط الْمَسْتَقِيم الْخَيَالِي الَّذِي يَصِل الْعَدْسِيَّة الشَّيْئَةِ بِمَرْكَزِ الصُّورَةِ. وَهَذَا الْإِتْجَاه الَّذِي تَتَّخِذُهُ الْكَامِيرَا يُمْكِن أَنْ يَتَغَيَّر لَأْتَاء تَسْجِيلِ الْمَقْطَع؛ عِنْد ذَلِكَ نَقُول بِتَغْيِيرِ الْمَحْوَر.

B

إنارة خلفية BACKLIGHT

إنارة معاكسة تتكون من مصادر ضوئية موضوعة على اتجاه الكاميرا وراء الشخص المطلوب تظليله (تصويره على ظم) والذي يظهر ضمن هالة من نور. هكذا تصور سينما هوليود نجماتها (النسائية).

إسقاط خلفي (تصوير من خلال الشفافية) BACK PROJECTION

تظهر c.f. transparence

طاولة للتصوير - طاولة العناوين BANC TITRE

طاولة تصوير مجهزة لتصوير العناوين (الكرتونات، مقدمات الأفلام، إلخ) والتصوير المشاهد صورة فصورة، وبوجه خاص من أجل الرسوم المتحركة.

شريط BANDE

١ - شريط للصور هو القسم من الحامل الفلمي، الذي سجلت عليه الصور وشريط للصوت هو القسم الذي سجلت عليه الأصوات. ويؤدي تركيبهما في شريط مزدوج إلى جعل الشريطين المنفصلين يمرران بشكل متزامن. أما الشريط للعالمي فهو شريط صوتي لا يحمل أية كلمة ويستعمل "الدبلجة" الأفلام إلى لغة أجنبية. ومن أجل "الدبلجة" أيضاً هناك الشريط الإيقاعي وهو شريط شفاف يحمل النص الواجب النطق به مرفوقاً بعلامات ويجري إسقاطه في تزامن مع الصورة.

- ٢ - الشريط الإعلاني ويتألف من المقطوعات الأكثر أهمية من حيث المعنى والاجتذاب، من الفلم المنوي إطلاقه في الصالات.
- ٣ - الشريط الأصلي هو تسجيل موسيقى الفلم من أجل التجارة، وهو على العموم يتم قبل خلطه مع أصوات البيئة والحوارات.

البنشي (مقلد الصوت) BENSHI

كان التعليق على الفلم في السينما الصامتة اليابانية عند عرضه يتم بواسطة "البنشي" الذي كان يرتجل الحوارات مقلداً أصوات الشخصيات، خلافاً لما يفعله "منمّق الكلام" بقصد المخادعة.

حجز الأعمى (أي بدون اطلاع على تفاصيل المضمون - المغرب)-

BLIND-BOOKING

انظر e.f. block-booking

حجز بالجملة BLOCK-BOOKING

تقوم شركات التوزيع أحياناً بفرض مجموعة بالجملة على المستثمرين. ومع نظام الحجز الأعمى هذا لا يكون للمستثمرين حتى الحق في النظر مسبقاً إلى صور الفلم بواسطة المكبرة.

بكرة BOBINE

البكرة نواة اسطوانية كثيفة للزور تستخدم في لف الفلم أثناء أخذ مناظره ثم أثناء عرضه. وتقوم البكرة المُعطية بحل الفلم الذي يلتف على البكرة المتناقصة. ولما كانت البكرات موحدة إلى حد ما، فقد كان التعبير عن طول الفلم يجري بعدد البكرات التي تعود العاملون على قياسها بالفتق، فالفلم الذي يحتاج

عرضه إلى ١,٣٠ ساعة يحتاج وسطياً إلى خمس بكرات طول الواحدة ستمائة متر، أو إلى عشر بكرات تحمل الواحدة ثلاثمائة متر. ومن أجل القيام بعرض الفلم في مرحلة واحدة (وهو النظام الأوسع انتشاراً في أيامنا) يركّب العامل البكرات على سطح واحد ثم يفكها في النهاية بدلاً من أن ينتقل من مرحلة إلى أخرى.

المنمّق (منمّق الكلام) BONIMENTEUR

كان المنمّق في السينما البدئية يعلّق على الفلم الصامت أثناء عرضه لكي يضمن تفهم الجمهور.

c.f. benshi انظر

مهورز BOUGÉ

تشوش في الصورة، مقصود أو غير مقصود، يسببه انتقال الشخص المصورّ بأسرع مما ينبغي بالنسبة لمرعة لتسداد سحاف آلة التصوير.

c.f. filé انظر

لصق الأطراف BOUT À BOUT

وهذا أول تجميع (مونتايج) للمقاطع تبعاً للترتيب المشار إليه في التقطيع.

تجريب قصير أو اختبار قصير BOUT D'ESSAI

١ - عند بداية التصوير يجري طبع طرف من الفلم يضم بضعة صور جزئية لفحص جودة الصورة.

٢ - عند البدء، يمكن أن يطلب من ممثل تصوير مشهد قصير له لتقييم قدرته الأدائية وملاءمته للتصوير.

صندوق التذاكر BOX-OFFICE

عند شباك قطع التذاكر (والمعنى الأول بالإنكليزية)، حيث تحسب عائدات الفلم، ثم أصبح صندوق التذاكر مقياس شعبية الأفلام والممثلين.

تضجيج، (أو ضجيج مصطنع) BRUITAGE

التضجيج عبارة عن أصوات غير الموسيقى والأصوات البشرية، ويمكن الحصول عليه مباشرة عند التصوير. كما يمكن أيضاً تسجيله عند التجميع (المونتاج) عن طريق الاستعانة بالأصوات المسجلة لدى مكتبة الأصوات أو في قاعة التسجيل، وعن طريق التضجيج يقلد التضجيج الضجيج العمليات بواسطة معدات مختلفة جداً.

هزلي، مسخرة BURLESQUE

فن من الفنون المسرحية يقوم على تسلسل مَلَح وهزالات، تكون عموماً سببة النوق. وقد أصبح للهزل بدءاً من عام ١٩٦٠ أحد الفنون السينمائية الأولى، مع أكبر الممثلين في ذلك الجيل ماكس لندر Max Linder، ماك سينت Mack Sennett، بوستر كيتون Buster Keaton، هارولد لويد Harold Lloyd، شارلي شابلن Charlie Chaplin، ثم الأخوة ماركس فيما بعد. فالسينما الصامتة تصلح بشكل عجيب لهذا الهزل الذي تراه العين جيداً وهو مكون من ملاحظات متبعثرة وإثارات مُنْطَبِنة قائمة على الإيمائية، تبرزها المقاطع المضخمة والتجميع (المونتاج) السريع. إن جيرري لوييس Jerry Lewis وجيم كاري Jim Carrey، أبرز متابعي هذا الأسلوب.

C

غطاء، خلفية، ساترة CACHE

تتكون هذه الخدعة من ورقة كتيمة تستخدم عند التصوير أو في المخبر لتغطي قسماً من الفيلم غير المطبوع، وهي تستعمل لتوهم الناظر برؤية جزئية من خلال ثقب قفل الباب مثلاً واصطناع إطار ضمن الإطار. وعندما تقرن هذه الساترة بساترة معاكسة (ساترة وساترة معاكسة) تنتج التقطيعات التكميلية تحقيق صور مركبة. وهكذا يستطيع ممثل أن يقوم بدورين أو أن يُفَلَم في قسم من النيكور بينما يكون للقسم الناقص رسماً مرسوماً في العمق على زجاج أو على خشب. ويصور المشهد عند ذلك مرتين: مع وجود ساترة تغطي قسماً من الفيلم الملبي عند أخذ كل صورة. أما الساترة المتحركة المسماة أيضاً للتحريك المزجي فهو تأثير مقارب يجري في المخبر وهو عبارة عن تغليم شخص (أو شيء) أمام أرضية (أو خلفية) زرقاء؛ وعند السحب تزال هذه الخلفية لدمج الأشخاص في النيكور المراد.

نطاق - إطار CADRE

الإطار يحدد مساحة الصورة وهو عبارة عن فحة مسطحة ذات بعدين لا يجوز خلطها مع المجال (أو الحقل) وهو فحة التصوير (التي توهم الناظر بأن لها عمقاً أي ثلاثة أبعاد، في صورة تمثيلية) التي يضمها الإطار. وكما

جاء في العبارة الشهيرة التي قالها رسام عهد النهضة ليون باتيستا ألبرتي (Léon Battista Alberti) أن الإطار يفتح نافذة على العالم؛ إنه يعرض عليك رؤية الفسحة الخيالية التي تكون فيها اللوحة أو الصورة الضوئية أو الفيلم. وإذا كان المقطع والإطار في الرسم الفني أو التصوير الضوئي يمكن أن يلعبا دوراً قوياً جداً يخضع لعمل رمزي واصطلاحات نوعية، وليس هذا هو الحال في السينما. غير أن اختبار الإطار ليس دائماً أمراً بدون أهمية. فهو من الناحية التشكيلية يحدد التنظيم الشكلي للصورة وبالتالي يحدد إمكانية الوصول إليه، لأن ما يظهره لا يمكن أن ينفصل عن ما يخفيه (بازن Bazin)؛ فهو إذن يحتم قراءة ما للصورة.

تنظر c.f. décadrage

مؤطر - مضبط الإطار CADREUR

- c.f. opérateur de prises de vues

الكاليفاريسم CALIGARISME

إن فلم روبر فيين (Robert Wiene) "عيادة الدكتور كالفاري" نشأ في ألمانيا ١٩١٩ ذوقاً جمالياً في السينما، قريباً من التعبيرية التصويرية، وسميت هذه النزعة الجمالية بالكاليفاريسم بسبب النجاح الهائل الذي حققه الفيلم. إن الديكورات المرسومة بشكل تخطيطي بارز جداً والتي تؤدي فيها الخطوط المائلة إلى اختلالات الصورة، وتمثيل الممثلين المبالغ فيه وطابع السائس المثير للقلق، كل ذلك أثر على ما نسميه أحياناً بالتأثير التعبيري بل فيما وراء الفيلم الأسود.

التصاوية CALLIGRAPHISME

تدل هذه الكلمة على تيار سينمائي ظهر خلال الأربعينيات في إيطاليا. وهو معاكس لسينما "الهوائف البيضاء" أيام موسوليني والاتجاه الواقعية الجديدة الذي بدأ يتنامى. إنه يظهر تنوعاً للأدب والمواضيع التاريخية يترافق بأبحاث شكلانية.

كاميرا CAMÉRA

الكاميرا جهاز التصوير للضوئي المتتالي وبالجملية الذي تم إنجازه في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين لوميير (Lumiere). وقد سمي الجهاز "المسجل السينمائي" ثم أعاد الأميركيون تسميته تحت اسم كاميرا.

وتشمل للكاميرا الاحترافية أربعة أجزاء أساسية هي المحرك والجهاز البصري مع المنظار المصوب والعنسيات الشبكية، والمخزن أو المخازن التي تحتوي الفيلم الخام والفلم المطبوع وآلية الجرّ.

وتسجل الكاميرا الفيديو الصورة على حامل غير الفيلم الضوئي (المغناطيسي). وهي تشمل أساساً عنسية شبيكية (أو هدفية، تصوبه نحو الشيء أو الهدف المراد تصويره - المعرب) وأنبوبين تحليليين يستكشفان الصورة خطأ خطأ ويحولان الإشارات الضوئية إلى إشارات إلكترونية.

إن الكاميرا الفيديو الرقمية أو DV (Digital Video) الخفيفة جداً والسهلة الاستعمال جداً، التي كان الوثائقيون أول من استعملوها، أصبحت الآن تغري المخرجين للتخليين (لارس فون تريير Lars von Trier، توماس

فنتريغ (Thomas Vinterberg، كلود ميلر Claude Miller) بفضل تحسين نوعية صورتها.

انظر c.f. image

CAMERA OSCURURA الغرفة المظلمة

هذه الغرفة السوداء التي استخدمها الرسامون بدءاً من عصر النهضة، وهي سلف آلة التصوير، تظهر كطبة أحد وجوها متقوب بفتحة تدخل منها الإشعاعات الضوئية الآتية من الأشياء الخارجية والتي تتشكل صورتها على لوحة ومن المعتقد أن فرمير (Vermeer) كان يستخدمها لتأليف لوحاته.

انظر c.f. caméra

CAMERAMAN مصوّر

انظر c.f. opérateur de prises de vues

CAMÉRA PORTÉE كاميرا محمولة

يصوّر المصور والكاميرا في يده أو معلقة بأحزمة على كتفيه. إن ظهور كاميرات خفيفة الوزن قد يسهل استعمال هذه التقنية التي تستعملها السينما المباشرة. كما أن تصنّ الأحزمة (مثل أحزمة ستيديكام steadicam) طوّرها في السينما للتخيلية.

CAMÉRA STYLO كاميرا قلمية

هذه الصيغة التي ابتدعها ألكسندر أستروك (Astruc) عام ١٩٤٨ تؤكد الفكرة القائلة بأن السينما أصبحت وسيلة للتعبير، أو أصبحت خطاباً مثلها

مثل بقية الفنون، وبأن المخرج فنان يستعمل الكاميرا ليعبر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات. إن هذا التقييم للمينمائي في عصر كان فيه الألب أولاً، قد كان أساساً لمفهوم المؤلف.

انظر c.f. politique des auteurs

الكاميرا الذاتية CAMÉRA SUBJECTIVE

هذه الطريقة تضع الكاميرا في المكان الذي تشغله شخصية ما، بحيث يحس المشاهد بأنه يدرك ما تتركه هذه الشخصية. وفي السردانية تسمى هذه الطريقة بالتبثير الداخلي (جنيتت Genette) أو المعاينة لداخلية (جوست Jost). إن أكثر الأفلام تستخدمها أثناء التصوير غير أن بعضها مبني من أوله إلى آخره على هذه الطريقة؛ فلم *سيدة البحيرة* (La Dame du lac)، من إنتاج روبير مونتوغومري (Robert Montgomery) (١٩٤٧) يضع شخصاً سارداً نرى من خلال عينيه، أي أننا لا نراه أبداً، إلا عندما ينظر إلى نفسه في مرآة. وفي ١٩٩٨ عاد فيليب هاريل Philippe Harel إلى هذا النمط من التبثير في فلم *المرأة المحظورة* (La Femme défendue) الذي أذى فيه الدور المنكر. وقد يفكر المرء بأن هذه الطريقة تؤدي إلى مماهاة المشاهد مماهاة شديدة بقدر ما يشدد المماهاة البدئية مع الكاميرا (فنحن نتماهى مع عين الكاميرا التي هي أيضاً عين شخص ما)، غير أنه يبدو أن من الصعب أن يتماهى المرء مع شخص غير منظور وأن التماهى الثانوي لا يمكن له فعلاً أن يتحقق.

كاميرا - فيديو CAMÉRA VIDÉO

انظر c.f. art vidéo, caméra.

كاميسكوب CAMESCOPE

الكاميسكوب كلمة مؤلفة من الجمع بين كلمتي كاميرا ومانيتوسكوب (أو المغنيط التسجيلي وهو الشريط المغنطيسي الذي يسجل صور التلفزيون) وهذه الآلة تجمع الألتين في جهاز واحد. وهذا الجهاز الذي يتطور من مربك إلى أقل فأقل إرباكاً توصل إلى إغراء جمهور من الهواة. وقد أدى ظهور الأجهزة الرقمية إلى إزالة التفاوت مع المعدات الاحترافية.

كرتون CARTON

كان الكرتون أو "العنوان الداخلي" أصلاً مقطعاً موقوفاً من نص مكتوب على كرتونة تستخدم في الأفلام الصامتة للتعليق على الحركة أو لتذكّر مضمون الحوار. كما أنه يستعمل أيضاً لتأليف مقدمات الأفلام.

الرسوم المتحركة CARTOON

هذه الكلمة الإنكليزية المشتقة من الفرنسية (Carton) أشارت في البداية إلى الشريط المرسوم ثم إلى فلم الرسوم المتحركة. ويقوم المكرن بتنفيذ صورها.

توزيع الأنوار CASTING

وهو يعني توزيع الأنوار في فلم ما، وبهمّ المخرج والمنتج معاً. ويعهد باختيار الفنانين عموماً إلى مدير التوزيع أو إلى عدة مدراء توزيع في حال الأفلام ذات الموازنة الضخمة.

سلولويد CELLULOID

حتى الأعوام الأربعينية من القرن العشرين كان جسم الفلم مصنوعاً من السلولويد (وهذه المادة عبارة عن مادة صلبة شفافة قوامها السلولوز

والكافور تصنع منها الأفلام وأدوات أخرى - المغرب) . لهذا ما تزال هذه الكلمة تستعمل كتسمية للفلم نفسه.

وتستعمل سينما الرسوم المتحركة أوراقاً من السلولويد المنضدة تسمى "سل" (cels) (أي تسمى بالمقطع الأول من كلمة سلولويد - المغرب).

الرقابة CENSURE

الرقابة حق لدولة ما في إلقاء النظر على الإنتاج الثقافي ويمكن أن تتخذ شكل انتقاد بسيط أو شكل المنع، تبعاً للأماكن والعهود والأنظمة السياسية.

وفي فرنسا، حيث جميع الأفلام تخضع لإنز بالتصوير ثم لتأشيرة مراقبة أو إشارة استثمار، يمتلك وزير الثقافة حق مراقبة الأفلام. وهو يستند في ذلك إلى الآراء التي تعطيها لجنة رقابة. ويمكن للمنح أن يكون كاملاً أو جزئياً، محدوداً بالنسبة لفئة من الأعمار أو لتضيف للصالات (مصنّف X). كما يمكن للرقابة أن تمس بعض المشاهد أو الصور أو الإعلانات. وثمة شكل من الرقابة الراهن هو شكل اقتصادي ومرتببط بدور القنوات التلفزيونية المتعاضم في الإنتاج.

إن الخوف من الرقابة يقود أحياناً كتبة السيناريو والمخرجين أو المنتجين إلى المراقبة الذاتية كما كانت في العشرينيات في الولايات المتحدة مع قانون "هايس".

١٨٠° (مئة وثمانون درجة)

تم استبطاق قاعدة الـ 180° عند ابتداء السينما؛ فعندما نصور شخصين وجهاً لوجه أي في مجال ومجال معاكس؛ لا يجوز للكاميرا أن تجتاز الخط

الوهمي الذي يجمعهما والذي يشكل زلوية مسطحة مقاسها 180°. وهكذا تظهر النظرات وكأنها تتقاطع. وهذه للقاعدة ككل القواعد صحيحة بوجه عام ولكن لها استثناءات.

حقل - مجال - مساحة CHAMP

الحقل أو المجال هو للفضة الواقعة ضمن الإطار والتي نرى في آن معاً كمساحة مسطحة (هي مساحة للصورة، المادية ذات البعدين) وفي حال الصورة التمثيلية، تبدو كجزء من المكان ثلاثي الأبعاد (عمقاً) ولكنه تخيلي. أما الإطار الذي يحده فيعمل كساترة (بازن Bazin) بإخفائه المكان للواقع على الجوانب، هذا المكان الذي لا نراه ولكننا نتخيله، وهذا هو "الخارج للمجال" (أو خارج الحقل). إن توهم للعمق بالإضافة إلى إدراك كون المكان يمتد إلى ما وراء الحدود ينتجان انطباعاً قوياً بالواقعية الحقيقية.

"مطاردة الساحرات" (بالمضى الحرفي) CHASSE AUX SORCIERES

c.f. maccarthysme انظر

ملاحظة: هذا الاصطلاح بمعنى مطاردة الأوهام استعمل في أيام الشيخ الأمريكي ماكارتني الذي أخذ يلاحق للفنانين في هوليوود بحجة مطاردة للشبوعيين (المعرب).

تزامن - مزامنة CHEVAUCHEMENT

c.f. synchronisme انظر

تحليل الحركة تصويرياً CHRONOPHOTOGRAPHIE

على أثر تجارب جانسن (Janssen) ومويريدج (Muybridge)، صنع العالم الفيزيولوجي إيتين-جول ماري (Etienne-Jules Marey) في عام ١٨٨٢ بنقطة تصوير تسجل اثني عشر صورة في الثانية على صفحة مستديرة. وهذه الآلة التي صممت لإحداث متتالية من الصور الضوئية المخطوفة بسرعة استخدمت في الدراسة العلمية للحركة. وبعد ذلك بقليل صنع ماري جهازاً ذا فلم متحرك، كان للبشير بالكاميرا الحالية.

قصاصة CHUTE

قطعة من فلم مطبوع لم يحتفظ بها عند التركيب (المونتاج).

رواية مصورة CINARIO

انظر c.f. cinéoptique

مخرج سينمائي - عمل في حقل السينما CINÉASTE

هذه الكلمة استعملها لويس ديلوك (Louis Delluc) لتعني الأشخاص الذين كانوا يعملون في السينما. وأصبحت اليوم مرادفة لكلمة مخرج في الوسط المهني. وخلافاً لهذه الكلمة الأخيرة، تستعمل أيضاً للدلالة على ممارسات غير مهنية؛ وهكذا سيجري الحديث عن سينمائي هاو.

سينيميتا (مدينة السينما) CINECITTÀ

مجمع سينمائي يضم استوديوهات ومخابر حديثة جداً بناها موسوليني في جنوبي شرقي روما عام ١٩٣٦ - ١٩٣٧ بغية إحياء الإنتاج الإيطالي ومناقضة هوليوود.

نادي هواة السينما - أو نادي السينما CINÉ-CLUB

مفهوم أطلقه ر. كانودو (R.Canudo) ول. ديلوك (L. Delluc) عام ١٩٢٠. وكان هذا النادي يضم أصدقاء حول مناقشات تتعلق بالفن السابع تدعّمها مجلات. وفي ١٩٢٥ قام "منبر السينما الحر" (la tribune libre du cinéma) (لجييه Leger) وتبعه "أصدقاء سبارتاكوس" (Les Amis de Spartacus) (موسيناك Moussinac) عام ١٩٢٨، بوضع الأسس الحقيقية لهذه المؤسسة. وأخذ نقادون ومنظّرون ومخرجون ينظمون عرض أفلام جديدة (غير معروضة بعد) أو مجهولة أو ممنوعة ويرفقون المعرض بمناقشات مع الجمهور. وعند التحرير (أي على إثر الحرب العالمية الثانية عام ١٩٤٥ - المغرب) تم في فرنسا تأسيس "الاتحاد الفرنسي لأندية هواة السينما"، وفي ١٩٤٦ انضم إليه العديد من البلدان. وعند ذلك تشكلت اتحادات أخرى وتابعت العمل في سبيل سينما غير تجارية. وجاء انطلاق "سينما للفن والتجريب" ثم إقامة إذاعات متخصصة في التلفزيون، ليحدث طفرة؛ فأندية هواة السينما، تزامنها أندية هواة الفيديو لم يبق منها شيء اليوم إلا في القطاع التربوي الاجتماعي.

سينما CINÉMA

اختصار للكلمة Cinématographe (أي التسجيل الحركي - حرفياً - المغرب) وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام (عمل في السينما) وعرضها (حفلات سينمائية) وقاعة العرض (ذهب إلى السينما) ومجموع نشاطات هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأميركية والسينما الصامتة والسينما للتوهمية والسينما التجارية....

السينما الرخيصة CINÉMA BIS

عبارة جرى اصطناعها في الستينات لتشجيع السينما الشعبية ذات الموازنة التي كثيراً ما ازدهرتها النقاد، "هذه الأفلام الرديئة.... السامية أحياناً..." (أدوكيرو Ado Kyrou) وهي تشمل أنواعاً شتى، تتراوح من الخارقة وأفلام الإجرام إلى أفلام عن العهود الغابرة وإلى الوسترن الإيطالية حتى الكونغ-فو (نوع من الكاراتيه - للمغرب) في أيامنا.

سينما التحريك (أو سينما الرسوم المتحركة) CINÉMA D'ANIMATION

وهي تستعمل تقنية مختلفة لإنتاج الحركة؛ فغدد التصوير التشابهي تضع صور رسوماً (أو منحوتات أو أشياء عند ماك لارن Mac Laren) أو دمي عند ترنكا أو دبائيس عند الكسييف...) صورة فصورة. ومنشؤها سابق لاختراع الأخوين لوميير (Lumière) (مع منظار للصور اللقافة - Praxinoscope) لدى رينو (Reynaua) خاصة) ولكن إميل كوهل (Emile Cohl) عاد فاكشف المبدأ من أجل السينما.

وفي مطمح واقعي، كانت المشكلة الكبرى جعل التسلسل مرناً كما في السينما؛ تقنية "الشفافات" (وهي أوراق منضدة من السللوويد تسمح بالاحتفاظ ببعض عناصر صورة جزئية إلى أخرى (كالديكور مثلاً) لكي لا تحتاج إلى تعديل إلا بالنسبة للأجزاء المتحركة. غير أن بعض الفنانين يسعون بالعكس إلى تأكيد الانتقال من صورة إلى أخرى (روبير بريير Robert Breer).

إن فلم الصور المتحركة الذي نخطئ إذا اعتقدنا أنه مخصص للأطفال، يثير اهتمام المنظرين لأنه يستفد موارد التصوير أقصى الاستفاد، ومن جهة أخرى يعكس طفرات السينما في المجال الاجتماعي.

سينما أبي - "سينما بابا" CINÉMA DE PAPA

انظر c.f. qualité française

سينما البدايات (أو سينما الآونة الأولى) CINÉMA DESPREMIERS TEMPS

وتسمى أيضاً السينما المبكرة أو (early cinema) (بالإنكليزية) إن السينما في عهدها الأولى تغطي المرحلة الممتدة من اختراع السينما (١٨٩٥) حتى الحرب العالمية الأولى.

السينما المباشرة CINÉMA DIRECT

حل هذا التعبير محل سينما - الحقيقة. وقد ابتدعه جان روش (Jean Rouch) وادغار مورن (Edger Morin) عام ١٩٦٠ بصدد فلمهما "أحداث صيف" (Chronique d'un été) تكريماً للروسي دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) "كينو برافدا" أو الحقيقة السينمائية" (Kinopravda). وهذه الطريقة الجديدة في النظر إلى الفلم الوثائقي ترتبط بظهور معدات خفيفة وتزامنية للتصوير وتسجيل الصوت؛ فالمصور يتدخل مباشرة في تحقيقه على الواقع، دون أن يسعى إلى الاختفاء، مضطجاً بجميع الأدوار من دور المؤلف إلى دور الممثل. كما أن السينما المباشرة تظهر شيئاً من حذر ذلك الزمن إزاء التخيل، الذي اعتبر مخادعاً، وهي تريد أن تكون كاشفة لحقيقة الناس والعالم. ومن وجهة النظر هذه أخرج پاسوليني (Pasolini) عام ١٩٦٤ فلم تحقيق عن الجنسية "Enquête sur la sexualité"

السينما المشوبة CINÉMA IMPUR

كانت السينما منذ بداياتها تتخذى من الفنون الأخرى كالأدب والمسرح بل ومن الرسم والأوبرا؛ وهذا ما حكم عليها طويلاً بأن تعتبر فناً صغيراً قاصراً. واعتمد بعض طلائع العشرينيات على الخاصية التشكيلية للسينما لجعلها فناً مستقلاً. فناً "محضاً". وبالعكس، فقد طالب أندريه بازن (Bazin) بهذا التعبير في نص مشهور عنوانه "في سبيل سينما مشوبة. دفاع عن الاختباس".

c.f. adaptation, auteur

السينما الجديدة CINEMA NOVO

السينما الجديدة البرازيلية، مثلها مثل سائر حركات أميركا اللاتينية في أعوام الستينيات مثل "tercer cine" أو "السينما الثالثة" مع فرناندو سولاناس (Fernando Solanas) تسجل قطيعة في وقت معاً عن الذوق التجاري الأميركي وعن أوروبا وعن السينما السوفيتية. ففي رأي سينمائي هذه الفئات، مثل غلوير روشا (Glauber Rocha) وروي غيرا (Ruy Guerra) أن المقصود هو عمل لإزالة آثار الاستعمار الإيديولوجي وفي هذا السبيل تسعى السينما إلى إيجاد أشكال تعبيرية تدل على الثقافة للشعبية الوطنية (الملحمة و "الباروكية" le baroque - إلى نوع من النزعة البدائية) وإعادة التفكير في نفس الوقت بنمط الإنتاج والتوزيع.

سينما صرف CINÉMA PUR

c.f. avant-garde

سينما الحقيقة CINÉMA-VÉRITÉ

انظر c.f. cinéma direct

سينما سكوب (سينما الشاشة العريضة) CINÉMASCOPE

هذه الطريقة السينمائية على شاشة واسعة، والتي استثمرتها "فوكس" القرن العشرين" (Twentieth Century Fox) عام ١٩٥٣ استعادت اختراع البروفسور هنري كريتيان (Henri Chretien) من العام ١٩٢٥/ والذي سماه "الهيبرغونار" (l'Hypergonar) (وهذا الجهاز عبارة عن عمسية شينية للتصوير الضوئي تنتج تشويه للصورة وهي أداة كانت في أصل السينما سكوب ومعنى الاسم الزاوية المشوّهة - المعرب) وهكذا تكون الصورة مشوّهة عند سحبها ثم مشوّهة يزول تشويهها (تعرّض) عند إسقاطها على الشاشة.

مكتبة الأفلام، (هينة السينما) CINÉMATHEQUE

هينة مكلفة بحفظ الأفلام ونشرها. وكانت مكتبة الأفلام الفرنسية من أوائل المكتبات السينمائية الوطنية وهي من عمل هاوي سينما فرنسي اسمه هنري لانغلو (Henri Langlois) بالاشتراك مع المينمائي جورج فرانجو (Georges Franju) الذي كان يستعيد الأفلام الصالحة ويخزنها عنده عندما أصبحت من سقط المتاع لدى مجيء السينما الناطقة. وقد عرض عدداً كبيراً من الأفلام أثناء الحرب وأتقدها. وعندما كان لتدريه مالرو (Andre Malraux) عام ١٩٦٨، وزيراً للثقافة وجه إليه الاتهام (إلى لانغلو) بوصفه الأمين العام للشركة منذ بدايتها. وقد حاولت السلطة التخلص منه ولكنها تراجعت أمام المعارضة العلنية التي أثارها.

انظر c.f. archive

سينماتوغراف CINÉMATOGRAPHE

(ومعناه الحرفي "كاتب" الحركة أو مسجل الحركة - المغرب)

١ - سم ماركة الجهاز الذي اخترعه الأخوان لوميير (Lumière).

٢ - اتهم بعض المخرجين اختصار الكلمة بكلمة سينما (cinéma) بأنه تطوير تجاري كما كانوا ينادون بها كفن لأنه إهمال للجذر "غرافن" (graphein) من اليونانية والذي يعني "كتب".

وفي تصور روبر بريسون (Robert Bresson) أن السينما ليست سوى مسرح مظلم (مصور على فلم - المغرب) حيث يقوم ممثلون محترفون بتمثيل القصة وفقاً للقواعد المسرحية. وبالعكس من ذلك فإن "السينماتوغراف" هو تسجيل واقع غير ممثل وبدون ممثلين، (وكان بريسون (Bresson) يستعمل كلمة "تماذج" في تمثيل مؤسس على الأوتوماتيات) دون لجوء إلى الإلقاء (الخطابي) والتأشير المسرحيين.

السينما - ويقال باختصار "سينما" CINÉMATOGRAPHIE

وتدل الكلمة في وقت معاً على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية وعلى ذات النشاط الذي يمكن للنظر إليه على صعيد جغرافي فنقول السينما الآسيوية أو السينما الإسبانية.

سينمائي - (سينماتوغرافي) CINÉMATOGRAPHIQUE

التمييز بين الأمور السينماتوغرافية (أو سينمائية) والأمر الفنية هو تمييز وضعه جليركوهن - سيات (Gilbert Cohen-seat) عام ١٩٤٦ في نطاق الفلامة (أو السينما) (أي علم السينما وتقييمها اجتماعياً وجمالياً -

المعرب)، فيعرف الفلمي بأنه ما يتعلق بجمالية العمل الفلمي ورسالته، بينما السينماتوغرافي يغطي ما في الفلم من أمور تتعلق بوسائل التعبير الخاصة بالصورة المتحركة، كما يغطي من جهة أخرى ما يتأتى من جانب السينما الاجتماعي أو التقني أو الصناعي.

وفي بحث عنوانه "الخطاب والسينما" (*Langage et cinéma*) عام ١٩٧٧، استعاد كريستيان متز (Christian Metz) هذا التمييز دمجاً لياها في رأيهِ حول الكودات، فاقترح لكل مفهوم من المفاهيم الثلاثة مصطلحات "فلمية" (مجموع كودات الأفلام، من نوعية أو غير نوعية، بواسطة عبارة نقول: وهكذا نستعمل الكود الشفوي دون أن يكون نوعياً). وسينماتوغرافي فلمي (كودات خاصة بالسينما ضمن الواقع الفلمي: وهذا هو حال حركات الكاميرا)، وسينماتوغرافي غير فلمي (ويتعلق بكل ما له علاقة بالمؤسسة من لنتاج وثقافة وجمهور....)

انظر c.f. sémiologie

روايات مصورة CINÉOPTIQUE

أخذت روايات مصورة أو "سيناريوس" (cinarios) منذ ١٩٢٥ تقترح نوعاً مزيجاً بين الرواية والسيناريو (scenario) والفلم، يحاول نمط كتابتها أن يتيح للقارئ أن يتخيل الفلم الممكن. وكان الفرد ماثار (Alfred Machard) منظر هذه الطريقة.

عين السينما CINÉ-OEIL

وهذه الكلمة المترجمة عن الروسية (kinoglaz) تقع في قلب نظرية دزيغا فرتوف (Dziga Vertov) الذي بشر في العشرينيات بـ "سينما -

تفكيرية، تفكك العالم تفكيراً شيوعياً". وانطلاقاً من فكرة أن السينما أداة لتحليل العالم، ولكن، لكي نتيقن، ينبغي أن تكون قد رأيت فعلاً، وهو يتصور عامل السينما، الكينوك (le kinok) كنوع من عين - عليا. وجاء الرجل ذو الكاميرا (l'Homme à la caméra) عام ١٩٢٩ ليكون البرهنة الباهرة لهذه النظرية.

رواية سينمائية CINÉROMAN

١- كانت الرواية - السينمائية في العشرينيات فلماً ذا حلقات يعاد نشر نصه أسبوعياً في الصحافة للشعبية.

٢ - وجدت جمالية "الرواية الجديدة" التي توسعت في الخمسينيات، امتدادها في التعبير السينمائي عند بعض الكتاب.

وهكذا انتقل كل من مارغريت دوراس (Marguerite Duras) وآلان روب - غرييه (Alain Robbe-Grillet) إلى الإخراج بعد أن اشتغلا مع آلان رسنيه (Alain Resnais)، الأولى إلى العمل على سيناريو وحوارات فلم "هيروشيما حبيبتى" (Hiroshima, mon amour) في (١٩٥٩) والثاني من أجل "السنة الماضية في مارينباد" (L'Annee dernière a Marienbad) (١٩٦١).

وتطلق على النصوص المنشورة عن هذا التعاون تسمية "روايات سينمائية".

تظهر c.f. adaptation, moderne

مقطعة (مقطعة) - CLAP

وتسمى أيضاً claquette تتألف من صتيحتين خشبيتين مربوطتين بمفصلة يجري عليهما تسجيل مراجع المقطع الذي سيصور أو الذي تم

تصويره للتوّ، بغية التمكن من التعرف عليه فيما بعد. ويططبق بها عامل الطقطة ليضمن تزامن الصوت والصورة عند تجميع للفلم (المونتاج).

كلاسيكي، تقليدي CLASSIQUE

تطلق صفة كبار الكلاسيكيين في المعنى الدارج على أبرز الأعمال أي الأكثر لفتاً للاهتمام تبعاً لإحكام التنوُّق في فترة ما. وفي تاريخ الفن تدل الكلمة على فترة من تاريخ الأشكال التي يعتبر فيها أن فناً ما وصل إلى أوج إمكانياته الجمالية.

وفي نظرية السينما نجد أن المعنى الغالب يسجله النقد الإيديولوجي في السبعينيات، الذي سار على أثر أندريه بازن (André Bazin) الذي ماهى السينما الكلاسيكية بالسينما الهوليودية بدءاً من العام ١٩٢٠، عندما حدثت القاعدة الجمالية والإيديولوجية أسلوباً موضوعاً في خدمة السرد وقائم على الشفافية ومحو آثار عمل الفلم. وفي هذا المعنى للكلمة، تتوقف المرحلة الكلاسيكية في أواخر الخمسينيات عندما أخذ تطور التلفزة وظهور "السينمات الجديدة" في أوروبا ("الموجة الجديدة" في فرنسا) يطرحان التساؤل من جديد حول هذه الجمالية التي تفضل توهم الواقعية (أو الانخداع بما يبدو وواقعياً - المعرب) وهذا المفهوم يتعرض لتغيرات تبعاً للمنظرين والبلدان.

انظر c.f. moderne

مسلسل CLIFF-HANGER

انظر c.f. serial

كلوناج - تصوير استقبلي CLONAGE

طريقة معلوماتية تستعمل لإنتاج صور افتراضية انطلاقاً من ممثل تكون حركاته وتعبيراته قد سجلت مسبقاً.

كلوز أب _ غلق (بمعنى لجعل صورة الوجه تتقلى أو تغطي كل

مساحة الإطار) CLOSE UP

كلمة مستعارة من الإنكليزية تعني الصورة المضمخة لوجه ما بعكس 'أدرج' (insert) وهي لصورة مضمخة لشيء ما.

كود CODE

الكود، في نظرية الإعلام، منظومة من العلامات والرموز والإشارات تسمح، بناءً على اصطلاح ضمني (اللغة) أو ملعن (قانون السير)، بنقل المعلومة (الرسالة) من باعث إلى مستقبل. فمنظومة العلامات تعني تركيبة نوعية خاصة ب خطاب ما.

-الكود ينتج مدلولات في خطاب معين، فالعلامات الصوتية لا تنتج ذات المدلولات في الكود الألسني (صويتات) وفي كود الموسيقى؛ فالخط والنقطة لا يحملان ذات المعنى في الخط الكتابي أو الكود البصري أو في المورس؛

-إن خطاباً ما هو عبارة عن تركيبة من كودات؛ فاللغة تتكون من كودات صوتية وسميائية ونحوية... ينبغي أن تضاف إليها الكودات المتعلقة بمساق التواصل (فالمرء لا يعتر عن نفسه بنفس الطريقة في محيطه المهني ومع أصدقائه) والمتعلقة بطبقته الاجتماعية، إلخ.

وفي مفهوم السينما كخطاب والذي استتبط في الأعوام السبعينية، كان مفهوم الكود موضع مناقشات بين متر (Metz) وغاروني (Garroni) إذ كان هذا الأخير يدعم الفكرة القائلة بأن "التركيبة" إذا كانت نوعية دائماً فإن الكودات ليست كذلك؛ بينما كان متر يميز بين كودات نوعية ومختلطة وغير نوعية. ويجري التفكير اليوم حول هذا التصنيف بشكل درجات من النوعية، فالكودات النوعية تتعلق بمادة التعبير (هجمسليف Hjelmslev). أي مادة السينما: الحركة ومنها حركات الكاميرا. أما للتجميع (المونتاج) فيستطيع أن يتولد أيضاً في خطابات بصرية أخرى (الشريط المرسوم، الرواية المصورة) كالكودات التشكيلية والأيقونية الخاصة بالصورة الثابتة أو المحركة. كما أن الكود الأسمي (الذي تنسب إليه الحوارات) الحاضر في السينما، حتى الصامتة (العناوين الوسيطة) ليس نوعياً بالنسبة للسينما. وهكذا فكل ما يتعلق بموضوع الكلام أو بالكودات الثقافية سيكون غير نوعي.

لقد استعملت المرادة (أي علم السرديات) كلمة كود لا لتعني به نظاماً عاماً يصلح لجميع النصوص بل لإظهار الأساليب الداخلية ضمن النصوص، والتركيبات الفريدة من الكودات حول تحليل رولان بارتس (Roland Barthes) "سارازين" (Sarrazine) لبالزك (Balzac) (١٩٧٠). فهو يميز في هذه القصة أسلوباً نصياً (موسماً على الكود المرجعي، والكود الرمزي....) وهذا الأسلوب يظل خاصاً بالنص، كما فعل بعده تييري كونتريل (Thierry Kuntzel) للسينما في تحليله فلم "السيد الملعون" (M. le maudit).

انظر - c.f. cinématographique, expression, filmologie

كود هايس CODE HAYS

هذا الكود الرقابي، المعروف باسم كاتيه وإيم هايس (William Hays) وقد رسمه في الثلاثينات الماجورات أنفسهم كرد فعل على فضائح كثيرة، هذا الكود وسم السينما الهوليودية بعدم التسامح حول أمور الأخلاق والتقاليد الحميدة طوال أربعين عاماً تقريباً. وبينما يراقب بعض المخرجين أنفسهم، هناك آخرون يتلاعبون ويمارسون الثقافات واحتيالات ليفتتوا من مقص الرقابة. وقد صدرت وثيقة حديثة باسم خزانة الأفلام (Celluloid Closet) (1997) تجمع منتديات مراقبة حول موضوع الجنس.

العلوم الإدراكية أو المعرفية - المعرفة COGNITIVISME

تشدد العلوم الإدراكية (علم النفس الإدراكي، الأُسنية، البحث في الذكاء الاصطناعي، إلخ) على الإدراك كمجموع لبنى الإنسان ونشاطاته النفسانية الرامية إلى المعرفة.

وفي التنظير السينمائي تهتم الأمور الإدراكية بالنشاط الذهني لدى المشاهد وبالأصايب الفطرية والمكتسبة التي تنتج له أن يبني للفلم (بوردويل Bordwell، برانيغان Branigan، جوليه Jullier).

لصقة COLLURE

كلمة تتعلق بالتجميع (المونتاخ) تقوم على الجمع بين مقطعين من فلم بواسطة لصيقة أو صمغ أو لحامهما بواسطة لصاقة.

تلوين COLORIAGE / COLORISATION

عند بداية السينما كان تلوين الفلم يتم باليد مع أنواع شفافة من الحبر أو بواسطة الرسام مع آلة للتلوين. ومع تطور المعلوماتية يتم اليوم "تلوين" أفلام جرى تصويرها بالأسود والأبيض.

كوميديا - ملهاة - هزلية - مسرح COMÉDIE

كانت هذه الكلمة أصلاً تعني كل مسرحية ثم أخذت تعني مسرحية لها حبكة شبه حقيقية تثير الضحك برسم عادات عصر ما وعيوب شخصية ما ونقائصها. وقد استولت السينما على هذا النوع الأوسع من أن يحدد إلا بالرغبة في تسلية الجمهور.

انظر c.f. slapstick, screwball, sophisticated comedy

كوميديا موسيقية-COMÉDIE MUSICALE

ظهرت للكوميديا الموسيقية في الوقت الذي ظهرت فيه السينما الناطقة وتطورت من ١٩٣٠ إلى ١٩٥٠. ودون أي اهتمام بأي تشابه مع الحقيقة، تكون الحبكة فيها ذريعة لمشاهد من الموسيقى والرقص. ويعتبر بوسبي بركلي (Busby Berkeley) وستانلي دونن (Stanley Donen) وفيمنت مينيلي (Vicente Minelli) من أشهر المخرجين الأميركيين. وبعد إهمال هذا النوع مدة من الزمن عاد إلى الظهور بصورة متعرقّة مع جاك ديمي (Jacques Demy) في فرنسا "آنسات روشفور" (les Demoiselles de Rochefort) (١٩٦٧) "وست سايد ستوري" في الولايات المتحدة (١٩٦١)، وفي وقت

أحدث، شانتال أكرمان (Chantal Akerman) "غولدن أيتز" (أو الثمانينات الذهبية) (Golden Eighties) وودي آلان (Woody Allen) أو مع اهتمام جديد بأخذ الواقع في الحسبان، أوليفييه دوكاستل (Olivier Ducastel)؛ جان والصبي للهائل (Jeanne et le garçon formidable) (١٩٩٩).

دلالة إضافية CONNOTATION

إذا نظرنا إلى هذا المفهوم الأسنى، في كونه عكس الدلالة الأصلية، نجده يعني مجموع للدلالات ذات المرتبة الثانية، الرمزية، والتي تضاف إلى المدلولات الحرفية لعلامة ما. وقد استعاده رولان بارتس (Roland Barthes) في مقال له عن السيميائية بعنوان "بلاغة الصورة" عام ١٩٥٧. وعندما يحلل بارتس دعاية لعجائن بانزاني يميز بين المستوى المقصود أصلاً (أي الدلالة الأصلية - المعرب) والذي تنتجه كودات التشبيه ويتيح للمرء تحديد هوية الأشياء المصورة، والمستوى المستدل إضافياً - بلاغة الصورة - والذي ينظم علامات الاستدل الإضافي "للصفة الإيطالية" (مثلاً الألوان التي تذكر بالعلم الإيطالي).

فالدلالة الإضافية، بتسجيلها المعاني الرمزية في النص، تتيح تمييز الأساليب. وفي السينما، فإن للون (لون حبر السبب) الذي يضيف الدلالة إلى الماضي)، وزاوية التصوير (التي تعكس الشيء المصور)، وشكل التجميع (المونتاج)، أشياء يمكن أن تجلب معها مدلولات رمزية؛ إن تأثيرات الكاميرا المحمولة في فلم فستن (Festen) لتوماس فنتربرغ (Thomas Vinterberg) تستدعي الدلالة الإضافية بالرجوع إلى الفلم العائلي، بينما نجدها في فلم "باحة

العقاب" (Punishment Park) لبيرونكنز (Peter Watkins) ترجع إلى أسلوب الريبورتاج.

وينبغي أن لا ننسى أن درجة الصفر والشفافية تحملان هما أيضاً استدلالات إضافية.

انظر c.f. signe

حفظ CONSERVATION

إن الحامل المادي للفلم، وهو سريع العطب جداً، يتطلب أرشيفات للفلم ومكتبات للأفلام ووسائل حفظها مكيفة لتخزين الأعمال وفهرستها وترميمها ونسخها للمحافظة عليها.

مضمون - محتوى CONTENU

١- مضمون نص مكتوب أو فلمي يعني الوقائع التي يرويها والأفكار المعبر عنها فيه. وهناك بعض التناولات (الاجتماعية والتاريخية والفسانية إلخ...) تهتم ببعد العمل هذا والتي يستثمرها تحليل المضمون.

أما في تناول جمالي مفهوم المضمون، الذي ظهر في القرن الثامن عشر عند هيجل، لا يمكن فصله عن مفهوم الشكل والذي يقيم معه علاقة جدلية (ديالكتيكية). وإذا نظرنا نظرة فنية نجد أن الشكل يجعل المضمون موضوعاً بل هو مبدؤه المنظم. إن مضمون عمل ما لا يكون البتة منفصلاً عن الشكل الذي يُعبر عنه فيه.

٢- في الميمبائية بقرن هجمسليين (Hjemslev) المضمون بالتعبير كما يفعل سومور (Saussure) بمفهومي العاني والمعنى. وهو يميز بالنسبة

لكل من هاتين الكلمتين (الاصطلاحين) بين مادة وشكل. فمادة المضمون تتكوّن من المدلّولات التي يعبر عنها خطاب ما، بصرف النظر عن نوعيته، أما شكل المضمون فهو ما يركب هذه المدلّولات.

انظر c.f. contenuisme, formalisme

مضمونية CONTENUISME

إن المضمونيين (أي الذين يهتمون بالمضمون - المعرب)، بعكس الشكلانيين الروس الذين يفضلون الشكل، يستعملون أشكالاً سرديّة تقليدية ويضمّنونها مضموناً جديداً. أما مفهوم الواقعية الناقدة الذي استتبّطه الهنغاري جيورجي لوكاس (György Lukács) فيشر بسردية تقليدية (كلاسيكية) لا يتطور فيها سوى مضمونها.

متواصل - مستمر / منقطع CONTINU / DISCONTINU

تقوم السينما على التقطيع؛ فمن جهة تقطع بين الصور الجزئية المتتالية على الفلم، ومن جهة أخرى تقطع بين اللقطات عند التجميع (المونتاج). غير أنها في شكلها الأغلب (السينما السردية التمثيلية - النموذجية) تحاول أن تخفي هذا التقطيع بواسطة الوصلات التي تخفّف الانقطاعات المكانية - الزمنية.

وهناك أشكال أخرى تهدف، بالعكس، إلى الاحتفاظ بهذا التقطيع عن طريقة الفاصل، حيث يمكن، داخل لقطة واحدة، أن تعاكس نظام اللقطة المتطاولة التي تصر على الاستمرارية، بلقطات مصدومة ترمي إلى إحداث

شعور بالتقطيع. وقد عملت السينما التجريبية على الاستمرارية في أقصى حدودها (وارهول (Warhol)، لو بالعكس على التقطيع (كوبلكا (Kubelka)).

c.f. intervalle, transparence انظر

الاستمرارية الحوارية - CONTINUITÉ DIALOGUÉE

هي مرحلة من وضع السيناريو تمثل زمنياً العمل بتفصيل كل مشهد مع ذكر الحوارات.

تضاد - تعاكس - تناقض CONTRASTE

تضاد الكثافة الضوئية (الإثارة) بين المناطق الأكثر إضاءة والأكثر غمافة في صورة ضوئية ما. فالصورة المتضادة تتمتع بإضاءات متضادة جداً.

عقد القراءة - CONTRAT DE LECTURE عقد المطالعة

جرى استخدام هذا الاصطلاح بالرجوع إلى "كانت" (Kant) الذي كان ينظر إلى العلاقات التي يقيمها العمل الأدبي في وقت معاً مع الموجه إليه ومع الأدب بمجموعه ويقارنها بالعقد الاجتماعي الذي قال به روسو (Rousseau). فجمالية التلقي (جوسن Jausse) والإنفاذية (البراغماتية) ندرس أن كيف يجري تسجيل وجه الموجه إليه في العمل أي كيف يعمل هذا الوجه عن طريق مجموعة من المؤشرات والمراجع، الصريحة أم لا، فيهيء القارئ أو المشاهد لنمط ما من القراءة.

المجال المعكس (المكمل) القُبلة CONTRECHAMP

طريقة في التقطيع تُتبع المجال (الحقل) بالمجال المعكس له (المضاد) مكانياً. وكثيراً ما يستعمل للتجميع بشكل حقل وحقل مضاد لتقليم محاذة وهكذا نرى على التوالي وجه أحد المتحاذين ثم الآخر. ومن المتعارف عليه تقليدياً أن للكاميرا لا يجوز لها أن تحتاز الخط الوهمي الذي يجمع بين الشخصين لكي تعطي للنظرات انطباعاً بأنها تتقاطع.

انظر 180 c.f.

نور معكس CONTRE-JOUR

يتحقق هذا التأثير بوضع الشخص (أو الشيء) بين الكاميرا ومصدر للنور.

تصوير صعودي (أي من أسفل إلى أعلى) - CONTRE-PLONGÉE

انظر c.f. angle de prise de vue

نسخة ثاقية CONTRETYPE

من أجل أمن النسخة السلبية الأصلية والحفاظ عليها، تعمل لها نسخة ثانية يجري سحب نسخ عنها.

نسخة COPIE

نسخة من الفيلم المسحوب عن عنصر موجب أو سالب، في جميع مراحل صنع الفيلم. ونسخة مجمعة من صور ملتقطة، أما النسخة صفر فهي أول نسخة مسحوبة عن الصورة والصوت الملبينين. وأما النسخة المسحوبة

بالتشمل أو النموذجية فتمستخدم في الاستمرار. أما النسخة التلفزيونية فتنتج عن سحب خاص للنقطة.
وتكون النسخة "اللاونية" أو "الكستائية" مخصصة لحفظ ١ لصورة بالأبيض والأسود، مخصصة لسحب نسخ عنها.

جسم - جسد CORPS

لقد أدركت السينما دوماً أن الجسم البشري هو الركن الرئيسي للفعل والنشاط وأن تمثله يمر عبر جسم الممثل وتعبير وجهه، وحركاته التشويرية وملابسه، إلخ. ولكن تصوير هذا الجسد - لثمان السينما العادي - والعلاقة التخيلية مع جسد المشاهد لم يصبح موضع اهتمام إلا منذ الثمانينيات وظهور أعمال جان لويس شفر (Jean-Louis Schefer). إن التصوير المتميز للجسد في السينما، مفصلاً عن مجرد التشابه، يتكون حالياً كموضوع بحث (نيكول برينيز Nicole Brenez).

انظر e.f. figure

القطع الصريح COUPE FRANCHE

المقطع الصريح أو المقطع الناشف هو الانتقال من لقطة إلى أخرى دون ارتباط.

ولما كان هذا المقطع بشكل ما يسمى بالتجميع (المونتاج) الناشف، فإنه يتضمن نوعين هما التجميع الناشف العادي (دون تأثير أو فعل) والتجميع الناشف ذو التأثير عندما يكون ثمة لقطاع فظ بين مقطعين. وقد أصبح هذا الشكل من التجميع طريقة ذات قواعد بدءاً من الميونييات على يد غودار (Godard).

انظر e.f. cut, punctuation

COURT MÉTRAGE **فلم قصير**

تقتصر النصوص الرسمية على مقارنة للفلم الطويل (بدءاً من ١٦٠٠ متر) بالفلم القصير الذي طوله أقل من ١٥٩٩ متراً في الشكل النموذجي. وفي الممارسة العملية تميز القصير الذي يدوم أقل من ثلاثين دقيقة، والقصير جداً أي أقل من أربع دقائق (أقل من مئة متر) والمتوسط الطول بين ثلاثين دقيقة وساعة (من ٩٠٠ إلى ١٠٠٠ متر).

والقصير التميز أو القصير، وثائقي أو تخيلي كثيراً ما يعرض قبل الفلم. ولبدءاً من ١٩٤٠ تم وضع برنامج تكميلي إلزامي كجزء أول من حفلة سينمائية بدلاً من برنامج الأفلام المزدوج. حيث كان "قصير" أو عدة "قصار" يقدم بعد الأخبار وقبل "الفلم الكبير". وقد جرت تعديلات على هذا القانون مع مرور الزمن، وفي الأعوام الخمسينية اضطّر عدد من المخرجين إلى حشد أنفسهم للدفاع عن الفلم القصير (جماعة الثلاثين). واليوم استعاد الفلم القصير نهوضاً بفضل التفرقة التي تلعب أحياناً دور مكتشف المواهب. إن القصير يتيح لسينمائي ما أن يثبت إمكاناته بطريقة أقل مجازفة مما يستطيع ذلك مع فلم طويل. ولكنه يبقى مطلوباً كشكل كامل الحقوق مثله مثل القصة القصيرة.

تأثير - خطوة - قرض - اعتبار - عناوين CRÉDIT

الكلمة تدل على صفات مقدمة الفلم ثم توسعت بالجمع لتدل على المقدمة ذاتها.

انظر c.f. générique

نقد - النقاد - مجموع النقاد CRITIQUE

تدل هذه الكلمة في وقت معاً على فن تقييم عمل ما - النقد - وعلى الحكم المبني على هذا العمل - نقد - وعلى مجموع الأشخاص الذين يتعاطون هذه الممارسة - النقاد -. وقد ظهر نقد السينما أثناء الحرب العالمية الأولى، مع زاوية لويس ديبلوك (Louis Delluc) في جريدة باري - ميدي (Paris-Midi).

وتتميز الممارسة النقدية، المكرسة للإعلام وللتقييم وفقاً لبعض المعايير في التنوع الجمالي (الحقيقي، الجميل...)، عن تحليل الأفلام الذي يشرح مسيرة العمل ويعطيه تأويلاً. أما النشاط النقدي فتجري ممارسته بطريقة مختلفة؛ ففي العديد من الحالات يقتصر على دور إعلامي، لا سيما في اليوميات وفي الصحافة غير المتخصصة، بينما يقترب من النقد الفني في بعض المجالات المتخصصة.

ونستطيع أن نعتبر أن بعض النقاد كانوا منظرين ضمناً للسينما، مثل أندريه بازن (André Bazin) وبارثيلمي أمغال (Barthelemy Amengual) وأنتي مؤخراً سرج داني (Serge Daney) في فرنسا، وجيمس آجيه (James Agee) في الولايات المتحدة وإمبرتو باربارو (Umberto Barbaro) في إيطاليا.

تقصر c.f. analyse, esthétique

قطع CUT

١ - مرادف للكلمة الفرنسية قطع صريح (coupe franche). وتركيب ناشف أو لصقة (collure)، أو كلمة تعني الانتقال من لقطة إلى أخرى دون فعل ارتباطي (مزج صورتين.... بنقل للوحدة تدريجياً إلى الأخرى...).

٢ - لقطع الأخير (final cut) هو الحق الذي اتخذته بعض المنتجين في إعادة التلاعب مرة أخيرة بالتجميع (المونتاج).

D

دادا - فكرة راسخة - موضوع مفضل DADA
انتظر c.f. surréalisme

إزالة عن الإطار - اختلال التلطيح DÉCADRAGE

عملية إزالة عناصر هامة عن المركز وإبعادها إلى حوافي الإطار، وهي عملية مارسها فن الرسم في أواخر القرن التاسع عشر (ديغاس Degas - كاييوت Caillebotte) إنما تمارس حالياً للحصول على توتر بصري عن طريق اختلال التوازن في الصورة. ويمكن توظيف الإزالة عن الإطار لحساب عالم الفلم (حيث تضطلع شخصية ما بدور نقطة النظر) أو بقصد الاستطراد لينتج كخيار للمخرج في السينما الحديثة.

تفكيك DÉCONSTRUCTION

ظهر هذا الاصطلاح الانتقادي عند الفيلسوف جاك ديريدا (Jacques Derrida) ثم في نصوص رولان بارتس (Roland Barthes) وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وهو يدل على طريقة تحليلية تتيج الكشف عن منظومة الاصطلاحات الإيديولوجية والبلاغية التي تدعمها وذلك عن طريق تفكيك عمل ما إلى العناصر التي تكوّن.

وقد سعت بعض الاتجاهات الأدبية والسينمائية في الميكنيات و"الرواية الجديدة" بوجه خاص، إلى أن تفكك في حكايات تخيلية الفرضيات المبنية من ثقافة وأسلوبية قائمة على التوهم الواقعي. إن رفض تصوير العالم ككون ثابت ومتجانس ومتواصل كما كان يبدو في القرن التاسع عشر، ونبذ للقريب من الحقيقة (المحتمل) والعمق النفسي عند الشخصيات، يؤيدان هكذا إلى إثارة الجدل حول النمط السردى.

ويتوافق مفهوم التفكير (أو تفكيك البنية - المعرب) برأى حول الفن الملئزم على أثر "مالارميه" (Mallarmé) والانتطاعيين وحول العمل في فن الرسم والأدب (جويس Joyce) في القرن العشرين: فحقيقة الفن هي في ممارسة مانكة. والمقصود هو تجاوز رؤية نفعية للخطاب الفنى إذ أن موضوع عمل ما ليس سوى الكتابة ذاتها وآلياتها.

ديكور - زخرف DÉCOR

إذا نظرنا إلى الديكور في معناه الواسع كإطار لتخييل المشاهد (انظر كلمة (diégèse) - المعرب) فمن الممكن بناؤه خصيصاً لتصوير فلم ما أو أن يتواجد قبله، وعند ذلك نتكلم عن ديكور طبيعى سواء يتعلق الأمر بتصوير في الخارج أو في الداخل.

تقطيع - قص - تفصيل - سيناريو مقطّع DÉCOUPAGE

١ - إن التقطيع التقني أو "سكريب"، وثيقة مكتوبة ومقسمة عموماً إلى أعمدة تمثل صور السيناريو وأصوله لقطة فلقطة، وهو يشكل المرحلة

لعلها قبل تصوير الفلم، كما يشكل مرجعاً للفريق التقني. وبحسب المخرجين والموازنات، يكون التقطيع دقيقاً إلى حد ما ويمكن أن يتخذ شكل "ستوري بورد" (لوحة القصة story board) أو صورة سيناريو.

٢ - إن التقطيع (أو التفصيل)، كمقدمة منهجية للتحليل للفلمي، يرسم بنية الفلم المخرج وتقطيعه إلى وحدات كبيرة و لقطات ومونتاليات أو تركيبات تعبيرية تبعاً للهدف الذي يرمي إليه المحلل. ويجب عليه من أجل ذلك أن يحدد المعايير التي سيضمن تطبيقها مواعمة العمل. وفي رأي بازن (Bazin) أن مفهوم التقطيع (أو التفصيل) للتقليدي إضافة إلى مفهوم الشفافية يعارض السينما المؤسسة على التجميع (أو التوليف، للمونتاج) (إيشنشتاين Eisenstein).

انظر c.f. analyse, grande syntagmatique

تعريف - وضوح - وضوحية- DÉFINITION

وضوحية الصورة هي جودتها من حيث الوضوح، وهي تتوقف في وقت معاً على جودة الطبقة الحساسة وعلى قدرة الهدف على الانفصال وعلى حجم الصورة.

أما وضوح الصوت فقوامه صفاء تسجيله.

انظر c.f. grain

موضح - مبيّن - (توضيح لفظي) DÉICTIQUE

هذا الاصطلاح الألمني يعني مسجل نقاط النطق (أو أيضاً الحركات - shifters - أو الواصلات - embrayeurs). وهذه عبارة عن عناصر تعمل

في النطق كمرجع يدل على الوضع الذي يتم فيه هذا النطق: فأشكال الفعل، وظروف الزمان والمكان (هنا / هناك - اليوم / غداً) والجوارم والضمائر (أنا / أنت) لا يصبح لها معنى، بل لا ترتدي أهمية راهنة إلا في وضع معين من التواصل.

ولما كانت سيميائية السينما قد سعت إلى بناء نماذجها انطلاقاً من الألسنية فقد لوحظ أن بعض الأساليب البصرية تتقارب مع التوضيحات المنطقية، فالنظر إلى الكاميرا، وإشارة الاستحسان أو المفارقة، والتعليق المبالغ فيه، تبدو وكأنها تؤثر في وجه متكلم يفترض أنه يتوجه إلى آخر. إن أكثر المنظرين يعتبرون، مع ذلك، أن السينما لا تعرف الملاح التوضيحية (فالصورة ليست مبنية من عناصر سابقة الوجود تنقل إلى وضع راهن) وأنها (أي السينما) تنتج علاماتها المنطقية الخاصة بها.

دلالة أصلية - معنى أصلي - DÉNOTATION

هذا الاصطلاح يدل في الألسنية على المعنى الحرفي لكلمة ما، بصرف النظر عن الدلالات الإضافية التي يمكن أن تضاف إليه.

وتتميز الدلالة الأصلية ببُعدها المرجعي، وهي في السينما نتاج كودات التشابه البصري والسمعي الذي يتيح للمشاهد أن يتعرف على أشياء هذا العالم وتحديد هويتها خارج كل نظرة ذاتية.

أما السينما التعليمية، مثلها مثل الخطاب العلمي بوجه عام، فتعمل إلى صفاء دلالي للصورة لكي لا تشوش رسالتها بمعان ثانوية. وعلاوة عن أن الصورة، وهي مكان لتداعيات الأفكار والتخيل بشكل متميز، يبدو من

المستحيل تخليصها من كل نظرة ذاتية؛ فإن الفكرة القائلة بأن الدلالة الأصلية للنقبة يمكن وجودها حتى في اللغة هي اليوم موضع جدل شديد.

انظر - c.f. sémiologie, significant/signifie.

التخزين للقانوني - الإيداع القانوني - DEPOT LÉGAL

صدر في ١٩٤٣ قانون يفرض إيداع نسخة من جميع الأعمال السينمائية في "المكتبة الوطنية" من أجل ضمان حفظها وحمايتها. ثم صدر مرسوم تنفيذي بنقل هذا الإيداع إلى دائرة محفوظات الأفلام التابعة لمركز السينما الوطني.

كرارة - لفافة (أداة تحل شريطاً عن بكرته وتلفه على بكره أخرى -

المعرب) DÉROULANT

لقطة متحركة تحمل نصاً مكتوباً على شريط يمر على الشاشة من أعلى إلى أسفل أو من اليمين إلى اليسار أو بالعكس. وتستطيع الكرارة أن تعرض المقدمة بل وأن تؤدي تطبيقاً على فعل ما.

رسم متحرك DESSIN ANIMÉ

انظر c.f. animation

رسم على الفيلم DESSIN SUR FILM

قوام هذه التقنية التحريكية التي اشتهر بها نورمان ماك لارن (Norman Mac Laren) أنها ترسم وتلوّن وتحت وتنفّس على الفيلم بدون كاميرا.

حوار / حواراتي - DIALOGUE/DIALOGUISTE

تتألف الحوارات من النص المملوظ والمتبادل من قبل من يمثلون الفلم مهما كانت تقنية التسجيل: صوت مباشر أم مزمنة لاحقة لم ترجمه (دبلجة). وكانت الكرتونات في السينما الصامتة تساعد في نقل الحوارات. وفي بعض الحالات تترجم حوارات مكتوبة على الكرتون في الفلم الأصلي، ترجمة شفوية في الترجمات الفلمية ("أطفال طوكيو" Gosses de Tokyo - و- من أوزو d'Ozu - ١٩٣٢).

والحواراتي هو الاختصاصي الذي يأخذ الحوارات على عاتقه عندما لا يضمن كاتب السيناريو ذلك. أما حواراتي الترجمة (الدبلجة) فهو مقتبس يترجم الحوار الأصلي ليطبقه مع حركات شفاه الممثلين.

سجاف (في آلة التصوير) - DIAPHRAGME

أسطوانة مؤلفة من شُفيرات وموضوعة في قلب الشبينة (أي العنسية الموجهة نحو الشيء - المعرب) كـبؤي العين فهو يعاير كمية الضوء التي تطبع الفلم. إن تغيرات فتحته تتيح اللعب بالإثارة بل وبوضوح الصورة؛ فتحة كبيرة تقلل عمق الحقل (المجال) وتعزل تفصيلاً واضحاً على أرضية (خلفية) مبهمه، بينما يعمل انغلاقها بالعكس عن ذلك، على توسيع منطقة وضوح الصورة وعمق المجال.

تنظر c.f. focale, iris

الحو للتخيلي - الحيز للتخيلي - الاستكمال التخيلي، جو الفلم (بما فيه من واقع وتخيل مختلف باختلاف المشاهدين) DIÉGÉSE

هذه الكلمة اليونانية الأصل (diégésis) والتي تعني السرد كانت معاكسة في رأي أفلاطون وأرسطو لكلمة (mimesis) التي كانت تعني التقليد. وبعبارة أخرى من الاستعمال أعاد إيتيين سوريو (Etienne Souriau) استعمالها في الفلامية في الخمسينيات.

و"الديجيز" (diégésis) هي العالم التخيلي الذي يتصوره القارئ أو المشاهد انطلاقاً من معطيات الفلم: كالمعطيات المكانية - الزمنية، والشخصيات، والمنطق السردى المحدد ضمن فن يعتمد على ما يشبه الواقع وعلى قواعد جمالية. وهذا العالم التخيلي، ولأننا نتصوره في أكثر الأحيان على صورة عالمة (سواء مثل عالم الأمس أم مثل عالم الغد) يتمتع بتأثير الواقع الذي يؤدي إلى اعتقاد المشاهد فيه ولتضمّنه إليه وفي السينما أكثر منه في الأدب، بسبب غنى العاني الفلمي بمؤشرات الواقع: من حركة وعمق المجال والتشابه البصري والصوتي.

وفي نطاق السردانية الأدبية، يستعمل جيرار جينيت (Gérard Genette) كلمة (diégésis) في معناها الأول ويذكر بأن ميدان اللفظ (lexis) (أسلوب القول بالمقارنة مع الكلمة (logos) أو ما يقال) ينقسم إلى تقليد أو إيماء (mimésis) وسرد (diégésis). فالمسرح فن إيمائي (حيث أن الأشخاص يظهرون الأفعال ويلفظون الحوارات) بينما البيان (أو الحديث أو القصة) (أو ما يسميه أفلاطون الملحمة) فهو فن خليط: إنه "ديجيتي" في أكثر الأحيان عندما يروي سارد الأفعال مع إichالات قصيرة من الإيماءات (mimésis)، عندما يترك الكلام إلى الشخصيات.

ويرى المردانيون الذين يستلهمون هذه النظرية، أن السينما مصممة هي أيضاً كفن مختلط لا سيما وأنه على مستوى أول من التبيين (تمثيل الأفعال) ينطبق نظام سردي على مستوى التقليم والتجميع (أو للتوليف، المونتاج)، أي خطاب يُنتجه المرجع الذي يتلو لل قصة، والذي هو مبدع صور كبير (كما يقول لافي Laffay) أو سرّاد عظيم (غودرو Goudreault).

تظهر c.f. réalisme

من جو الفلم - من حيز الفلم - استكمال تخيلي - مفروض على

DIÉGÉTIQUE, DIEGETISÉ التخيّل

لما كان الاستكمال التخييلي (لدى القارئ أو المشاهد - المعرب) يشكل عالم التخيّل فإن ما ينسب إلى هذا العالم المتخيّل يدعى "تخييلي" أي "من داخل التخيّل"، وما هو خارج عنه يسمى لا تخيلي (أي من خارج التخيّل - المعرب). في حين أن أخذ الصور وتضيييط الصورة، أخذاً وتضيييطاً خاصين (غلمة قوية مثلاً - أي تصوير سريع من أعلى إلى أسفل - المعرب - أو إطار مترجرج) يقال أنهما مفروضان على التخيّل، بينما أنهما عندما يبدون موضوعين لحساب شخص ما أي لحساب الوضع للتخييلي (نظرة شخص وحالته الجسمانية)، بدلاً من إرجاع المشاهد إلى السرد.

وإلى هذا التمييز الأساسي على صعيد السرد، تضاف مقارنة أساسية تتعلق بصوت السارد، فيكون شبه تخيلي إذا كان السارد أيضاً شخصية من ضمن جو الفلم (ساردو "الكازينو" لمارتين سكورسيز (Martin Scorsese) ١٩٩٥، الذين يتحدث أحدهم مع ذلك من العالم الآخر، مثل سارد صنمت

بوليفار (Sunset Boulevard) لبيلي ولدر Billy Wilder ١٩٥٠ - ويكون خارجاً عن عالم القلم (أو خارجاً عن التخيل) إذا لم يظهر فيه (كما هو صوت التعليق في فلم "عصر البراءة" (The Age of Innocence) لسكورسز (Scorsese) ١٩٩٣).

انظر - c.f. discours, over, son.

رقمي - DIGITAL

نشر - بث - توزيع - تغشي - DIFFUSION

١ - تخفيف وضوح الصورة (تغشيها) عند سحبها عن طريق مرشحات أو مختلف المواد التي توضع أمام للذرات (قماس التول لفلم "الامبراطورة الحمراء" (L'Imperatrice rouge) عام ١٩٣٤ لجوزيف فون ستيرنبرغ (Josef von Sternberg).

٢ - نشر فلم في السينما أو التلفزيون أو في كاميرات فيديو أو DVD.

خطاب - خطبة - حديث - كلام - DISCOURS

الخطاب أصلاً هو التعبير عن الفكر بواسطة الكلام الشفهي في شكله الآتي، بعكس اللغة. وقد أصبحت المينما موضع دراسة عندما وسّعت السيميائية مفهوم للخطاب (language) ليشمل كل نمط من الإنتاجات الاجتماعية التي تولّد معنى (هكذا درس بارتس (Barthes) خطاب للزي).

ويستعمل الألمني إميل بنفينيست (Emile Benveniste) كلمة خطاب كضد لكلمة الحكاية (أو القصة). وهو يميّز الخطاب بوجود علامات بيانية (البيانات) مفترضاً شخصاً يتحدث إلى المخاطب (مرسل إليه)، بينما الحديث

أو القصة هو الدرجة صفر من التحدث؛ فكل شيء يمر كما لو أن الأحداث تروى من ذاتها، دون أحد يرويها، والحال أن كل نص مكتوب أو فلمي، سواء كان توهماً أو وثائقياً، إنما ينظمه شخص ما بخلاف الواقع "الذي لا ينطقه أحد" (متر Metz)، حتى لو كانت آثار الجهاز الحاكي مخفية؛ فليست الحقيقة أبداً هي ما نراه، بل خطاب منطوق عن الحقيقة. وهكذا نستطيع القول أن الخطاب إذا لم يكن دائماً من نوع الحديث، فإن الحديث، من جهته يكون دائماً خطاباً ولكنه خطاب مقنع إلى حد ما. إن السينما التقليدية والأشكال الواقعية تحو دائماً الآثار الاستدلالية بينما السينما الحديثة تعلنها.

انظر - c.f. transparence.

مثالي - استدلالى (منطقي غير جنسي) - استطرادي - DISCURSIF

انظر - c.f. discours

جهاز - عُدّة DISPOSITIF

تتكوّن العدة السينمائية من القاعة (أو الصالة) والشاشة وغرفة الإسقاط الواقعة وراء ظهر المشاهدين وتسقط الفلم من فوق رؤوسهم.

ومن هذا التنظيم المادي للإسقاط (أو العرض) - أو "الجهاز الأساسي" (بودري Baudry) الذي لا بد وأن يذكرنا بمغارة أفلاطون، نتجم تأثيرات على مستوى تلقي الفلم من قبل مشاهديه. فظلمة القاعة وعدم تحرك للمشاهد والامتطاع بالواقعية الذي تنتجه الحركة (متر Metz) والتماهي الأولي مع عين الكاميرا، كل هذا يؤدي إلى حالة نفسية خاصة جداً، قريبة من الحلم كما صورته النظرية الفرويدية ويفسّر الاهتان والتماهي للشديد للذين تحدثناهما السينما.

إقصاء - إبعاد - إيجاد مسافة-DISTANCIATION

إن ضرورة مسافة بين عمل ما والمرسل إليه، فكرة تنتشرها نظرية الفن بانتظام في القرن العشرين. ويرى الشكلانيون الذين يفضلون تجديد الأشكال أن العمل الفني يحدث هذه المسافة "بغريبته"، وهذه الكلمة التي تغطي الغرابة وطابع ما هو غريب بعكس صفة اليومي (أي المألوف - المعرب).

ومن خلال منظور إيديولوجي، يعرف برتول بريخت (Bertolt Brecht) مفهوم الإبعاد (ترك مسافة - المعرب) الذي تتأسس عليه نظريته في المسرح الملحمي: "إن عرضاً متباعداً بشكل تجديداً إنتاجياً يتيح التعرف على الشيء المجدد ولكنه في الوقت نفسه يجعله غريباً". أما عدة العرض، التي يؤكد على طابعها المصطنع، فتعمل على تقادي كل التصاق من قبل المشاهد، كل التصاق يمكن أن يصبح مؤسماً على الانفصال والتماهي لكي يؤدي، بعكس ذلك، إلى التفكير وإلى إيقاف النشاط الذهني. إن هذه المسافة الحرجة تطرح هنا كسابقة لإدراك الوضع الاجتماعي - السياسي.

توزيع - DISTRIBUTION

- ١ - يبدو التوزيع كمرحلة وسيطة بين الإنتاج والاستثمار في القاعات. فدار التوزيع تشتري الفلم من المنتج لفترة معينة وتتكفل بتأمين تقديمه وإدارته. والمطلوب هو سحب النسخ وتخزينها وصيانتها بغية تأجيرها إلى مستثمر يضمن نشرها.
- ٢ - وتتل الكلمة أيضاً على عمليات توزيع الأذوار ومن ثم تدل من باب التوسع على من يؤدون الفلم.

فلم ثقافي - فلم وثائقي - موثّق - DOCUMENTAIRE

التمييز بين الوثائقي (الثقافي) والخيالي قائم منذ نشوء السينما والفهارس الأولى لشركات التوزيع. والمتعارف عليه أن الفلم الوثائقي يعيدنا إلى الواقع ويستعيد مظهره؛ سواء كان تقريرياً (reportage) أو فلماً فنياً أو فلماً علمياً؛ فهو يرتدي في أكثر الأحيان طابعاً تعليمياً وإعلامياً يعرض الأشياء والعالم كما هم.

غير أن الخيال يمثل أيضاً شيئاً واقعاً؛ فمن فلم إلى فلم نستطيع مثلاً أن نلاحظ تحولات مدينة. أما في الفلم الوثائقي فإن اختيار ما هو معروف وما هو مُجمّع، وكتابة السيناريو والإخراج حتى في الحدود الدنيا، تستبعدان الاعتقاد في تصور واقع خام (وماذا نقول عن فلاهرتي (Flaherty) الذي صور للمرة الثانية فلمه "نانوك الاسكيمي" (Nanouk l'esquimau) عام ١٩٢٢، لأن فلمه احترق؟).

ويسير التفكير حول السينما الوثائقية في اتجاهين: فإما أن نسعى إلى تعريف الميزات الداخلية التي تميزها عن الخيالية ولكن كثرة الأشكال الوثائقية في قلب تاريخ السينما تسهم في إيهام التعريف لأن الحدود ليست كثيمة. وإما أن نتناول المسألة بتعابير استقبالية وهذا هو طريق الإنفادانية - السيميائية (sémio-pragmatique) (أودن - Odin) التي تحاول أن تعيّن أية فرائض أصولية للقراءة تجعل المشاهد يتبنّى نمطاً من القراءة يعيل به إلى الوثائقية أكثر منه إلى الخيالية.

عقيدة - مبدأ DOGME

في ١٩٩٥ وقّع لارس فون تريير (Lars von Trier) وتوماس فنتريبرغ (Thomas Vinterberg) نوعاً من بيان دعيّاه "نذر العفة" ترمي قواعدها إلى تجريد السينما من كل اعتبار جمالي: تصوير في الخارج دون إنارة ولا مصفاة، صوت مباشر، كاميرا مجمولة (على الكتف)، اختيار القياس ٣٥ مم، حديث مجرد من أي حركة ملفتة ودون حنف أو إيجاز، وكان الفلمان الأولان اللذان أنتجا في هذا المجال؛ فلم "الأغبياء" (Les Idiots) أنتجه فون تريير (Von Trier) و"فستين" (Festen) أنتجه فنتريبرغ.

عربة DOLLY

عربة تم صنعها في الأربعينيات وهي كثيرة الاستعمال في الكوميديات الموسيقية. إنها عبارة عن عربة معها رافعة صغيرة تحمل عامل التشغيل وتتيح القيام بحركات أفقية أو بتضحيطات عمودية.

ترجمة (دبلجة) DOUBLAGE

والترجمة عبارة عن تبديل حوار أصلي بترجمته إلى لغة أخرى.

في مرحلة أولى تتم ترجمة الأقوال من قبل حواراتي مختص بالترجمة (الدبلجة)، يستكشف الكلمات الأنسب لحركات الشفاه، ثم يأتي الممثلون، تساعدهم زمرة الإيقاع في أسفل الشاشة، وينطقون الحوارات مجتهدين كل الاجتهاد لجعل حركات شفاههم تتطابق مع حركات شفاه ممثلي الفيلم.

دراما - مسرحية DRAME

منذ بدايات السينما وهذا الاصطلاح يستعمل كضد لكلمة كوميديا ولكلمة وثائقية. بغية تصريف عمل مثير للمواطف تتواجه فيه شخصيات مسجلة ضمن إطار واقعي. ويتفرّع هذا الفن إلى دراما تاريخية ("سانسو" Senso - لفسكونتي - Visconti - ١٩٥٤) ودراما (إنسانية) أو عاطفية، ودراما نفسانية ("طلع النهار" - Le jour se lève - لكارنيه Carné - ١٩٣٩) ودراما اجتماعية - "أجمل أعوام حياتنا" Les plus belles années de notre vie - لولر - ١٩٤٦) وميلودراما أو "مشجاة" ("مرآب الحياة" Mirage de la vie - لدوغلاس سيرك Douglas Sirk - ١٩٥٨) وكوميديا درامية (إلى أحببنا - A nos amours - لبيالات Pialat - ١٩٨٣).

"درافين" "مرآب سينما" (أدخل بسيارتك - حرفياً) DRIVE-IN

سينما في الهواء الطلق حيث تشاهد العرض دون أن تغادر سيارتك وتأكل وأنت فيها. وقد حظيت هذه السينمات بشغف كبير خلال الخمسينيات في أميركا الشمالية - ويسمى أهل كيبك (كندا) "المرائب" - للسينمائية".

حقوق المؤلف DROITS D'AUTEUR

كتملكة للحق الأدبي الذي تضمنه الملكية الفنية، ثمة حقوق مالية لمختلف صانعي الفلم - من كاتب السيناريو والحوار إلى المخرج والمؤلف الموسيقي - لدى مختلف استخدامات عملهم، بدءاً من بيعات الفلم بمجموعه إلى استثمارات النص أو شريط الصوت.

فيديو رقمي - DV (DIGITAL VIDEO)

انظر - c.f. caméra vidéo

اضطراب السرد - اضطراب سردي - عسر سردي-DYSNARRATIF

هذا الاصطلاح استعمله أصلاً آلان روب - غريليه (Alain Robbe-Grillet) في نطاق "الرواية الجديدة"، لكي يصف به شكل أحاديته أو رواياته أو أفلامه. إنه يدل على تنازع البيان مع ذاته بقصد الانقطاع عن توهم الواقعية الذي يحكم الأدب والسينما الواقعية ("التوهم المرجعي") وتأكيد أولوية الكتابة، العمل العائلي، على تصوّر العالم. إنه يبرز كولد من أشكال السينما الحديثة.

وأمام خطاب عسير السرد، وبالتالي مُخَيَّب بطبيعته، يجب على القارئ أو المشاهد أن يعيد تحديد علاقته بالنص، إذ أن تحكّم الخطاب وثغراته وغياب تتابع الأفعال ومنطقها، أمور يستحيل تناولها مع طريقة في القراءة تدفع نحو التوهم، فـ "الرجل الذي يكذب" (L'Homme qui ment) (١٩٦٨) لروب - غريليه (Robbe - Grillet) يرى سارده يعدل خطاباته باستمرار، بحيث لا نعود نعلم أين الحقيقة؛ ولكن الحقيقة، بالتأكيد، لا علاقة لها بالتوهم.

انظر - c.f. déconstruction, moderne

• • •

E

سُلَّم اللَقَطَات ÉCHELLE DES PLANS

من المفترض في سُلَّم اللَقَطَات أن يعرفنا بمسافة الكاميرا إلى الموضوع المفلّم، فالقراءة تقريبية وتطرح أحياناً قضايا محسوسة صعباً حلّها. وكذلك المصطلحات المستعملة لتدل على حجوم اللَقَطَات فهي متغيرة إلى حد ما.

أما من وجهة نظر الديكور، فإننا نميّز عموماً اللقطة العامة (أو لقطة مجموعة كبيرة) التي تمثل مجالاً واسعاً جداً، مجالاً طبيعياً (يكون تقليدياً في أفلام الوسترن أي أفلام الرود و رعاة البقر في أميركا)، واللقطة الإجمالية التي تغطي مجموع الديكور المشيّد واللقطة شبه الإجمالية التي لا تصور إلا جزءاً منه.

وفيما يتعلق بالأشخاص، فإن اللقطة المتوسطة نتناول القامة كلها (من الرأس إلى القدمين)، واللقطة الأميركية حتى منتصف الفخذ، واللقطة المقرّبة تكون على مستوى القامة أو الصدر، واللقطة المضخمة على مستوى العنق. أما اللقطة المضخمة جداً فتعزل قسماً من الوجه (العينين أو الفم...) بينما المدرج أو المعترض (insert) يدل أكثر ما يكون على لقطة مضخمة لشيء (علماً أن الإنكليزي يميز بين "غلق" للوجوه (close up) (أي إجمال للصورة تملأ إطارها - المعرب) و "لدرج" (insert) للأشياء.

وانطلاقاً من هذه المدونة للاصطلاحات، نستطيع أن نتخيل الصعوبة الكبرى، لدى لقطة لشخص تظال قامته ولكن إطار الصورة يقطع الرأس، أو الترددات فيما يتعلق بمدى الفسحة المصورة.

إضاءة ÉCLAIRAGE

لدى القيام بالتصوير، ينظم مدير التصوير مصادر الإنارة، كداخلية وكخارجية بحيث يحصل على التأثير الذي يطلبه المخرج؛ إنارة شمس أو بالعكس إنارة متضادة، إنارة تضفي جواً شجياً على المشهد أو تبدو طبيعية. ولأسباب اقتصادية وإيديولوجية معاً فضلت بعض الحركات كالواقعية الجديدة والموجة الجديدة أن تلجأ إلى مصادر تنوير طبيعية.

قصة منفجرة - قصة متشعبة ÉCLATÉ (RÉCIT)

يتحدثون عن قصة منفجرة أو متشعبة عندما تتفرع الحكمة السردية ويجري تتبع متلوب لأفعال عدة مجموعات من الشخصيات. مثل *أقطاعات قصيرة* (short cuts) لدى روبير ألتمان (Robert Altman) عام ١٩٩٣ - أو *تعبيرات صغيرة* مع *الأموات* (Petits arrangements avec les morts) لدى باسكال فيركن (Pascale Ferran)، إنها تشكل أمثلة جيدة عن مثل هذه السيناريوهات المعقدة.

شاشة ÉCRAN

الشاشة مساحة بيضاء مسطحة تعكس النور ويجري عليها إسقاط الصورة الفلمية، ويمكن أن تتكون من مواد مختلفة وذات أشكال متنوعة (شاشة منحنية أو شاشة نصف كروية أو شاشة ثلاثية إلخ).

تأثير - أثر - فعل - نتيجة - مؤثر - EFFET

هذه الكلمة العامة جداً، تدل على كل أسلوب بارز يرمي إلى الحصول على استجابة لفعالية لدى المشاهد. وسواء كان الفعل (أو التأثير) بصرياً أو سمعياً فيمكن إنتاجه (إحداثه) بواسطة الإنارة (مثلاً، نور مأساوي يحدد بوضوح مناطق عاتية) أو بواسطة الإخراج أو بواسطة التجميع (أو للتوليف - المونتاج) (ويمكن الحصول أيضاً على التأثير عن طريق انقطاع فجائي بصري أو صوتي أو بالعكس إحداث تأثير ارتباطي بواسطة طريقة بصرية).

انظر - c.f. coupe franche, punctuation.

تأثير ارتباطي - شعور بالترابط - EFFET DE LIAISON

نطلق تسمية تأثيرات ارتباطية أو تأثيرات ضوئية (أو بصرية) على جميع أساليب التجميع (أو للتوليف - المونتاج) التي تسمح بوصل لقطتين أو مقطعين بغير قطع صريح كعمليات المزج (مزج انفتاحي أو فتح تدريجي، مزج إلى الأسود، أو تسويد تدريجي، مزج متصل أو حلول صورة تدريجياً مكان أخرى) - أو بواسطة الجنيحات (أو المساترات) أو بواسطة تكرار فتح القرchie وإغلاقها.

غير أن التأثيرات الارتباطية لا يتم تحقيقها دائماً عند التجميع فهناك الاستحواز المقتول أو "القتل" الذي يتم الحصول عليه بواسطة حركة من الكاميرا.

انظر - c.f. effets spéciaux, punctuation, segmentation, trucage.

تأثير واقعي / تأثير فطري أو حقيقي EFFET DE RÉALITÉ/EFFET DE RÉEL

إن المقارنة بين التأثير الواقعي والتأثير الفطري (أو الحقيقي) قد وردت في التيار النقدي للتفكيك (déconstruction) خلال السبعينيات (ديريدا (Derrida) (أودار (Oudart)).

فالتأثير الواقعي يدل على التأثير الناتج عن كودات التشابه في كل صورة تصويرية، مهما كانت درجة التشابه التي نقيمها مع الواقع. وتأثير الواقع الفطري يدل على الاعتقاد الذي تولده عند المشاهد أنماط التصوير التي تبدو في الصورة. وهي أنماط منبقة من عصر النهضة (وخاصة المنظورانية) وهذه الأنماط التصويرية التي تعتمد على درجة قوية من التشابه (تصوير مشابه

جداً لعالمنا) تحمل المشاهد على الشعور بوجود فطري إذ أنه يفكر بأن ما يراه له مرجع في الواقع الحقيقي وبأن العالم "يعمل" تماماً كما تعرض عليه للصورة أو الفلم؛ إنه يؤمن، لا يتوهم ما يراه، بل بصحة حديثه عن العالم. وقد سعت سينما الأعوام السبعينية، من غودار (Godard) إلى الأخوة تافاني (Taviani) لأسباب إيديولوجية، إلى إزالة تأثير الواقع الفطري هذا.

تأثير توهمي - فعل التوهم - إيهامي EFFET-FICTION

التأثير التوهمي، كما يعرضه متر (Metz) (١٩٧٥) يدل على الحالة الطيفية للقريبة، معاً، من الحلم ومن أحلام اليقظة ومن الإدراك الحقيقي الذي يميز تلقى الأفلام السردية التقليدية، المبنية على انطباع قوي بالواقع وعلى منطق سردي واقعي وزوال العلامات السردية.

مؤثر كوليشوف EFFET KOULECHOV

قام الروسي ليف كوليشوف (Lev Koulechov) خلال العشرينات بتجربة مشهورة ولكنها لم يبق منها أي دليل مقنع. حيث تم لصق لقطة واحدة للممثل موسجوكين إلى ثلاث صور تمثل على التوالي طاولة مغطاة بالأطعمة (أو صحن من الحساء وقد ارتفع منه البخار) وصورة امرأة عارية ورجل أو طفل يبدون أمواتاً. ويبدو أن المشاهدين عندما ولجها هذا التجميع (أو التوليف، المونتاج) لاحظوا عند الممثل تعبيرات مختلفة؛ الجوع والشهوة والحزن. وكان الغرض من هذه التجربة أن تبرز أن صورة ما ليس لها معنى في حد ذاتها، ولكن وضعها في سياق ما بواسطة التجميع (المونتاج) هو الذي يأتي بالدلالة (المعنى): إنها تدخل في سجل التفكير الذي فكره الشكلانيون الروس حول الطابع المنتج الذي يركبه التجميع (المونتاج) ومفهوم السينما كلغة.

انظر - c.f. langage, montage.

تأثير إبصاري - EFFET OPTIQUE

انظر - c.f. effet de liaison.

الفعل في - EFFET PHI

تقوم السينما على إسقاط صور جزئية مثبتة مفصولة فيما بينها بمسود وبسرعة ٢٤ صورة في الثانية. والحال أننا نلمح حركة مستمرة لامتدادية من الصور. وقد جرى زمنًا طويلاً تفسير هذه الظاهرة بخاصية فيسيولوجية صرف هي فترة بقاء للصورة على شبكية العين، قبل أن يلاحظوا أن الصور المتخلفة (بعد زوال المؤثر) لا تستطيع في أي حال أن تنتج تأثيراً حركياً، بل

بالعكس خليطاً مشوشاً من الصور. وقد اعتبر نفسانيو "المدرسة الصيغية" (école gestaltiste) هذا التأثير البصري الذي يجعلنا نرى حركة ظاهرة (سموها "فعل في"). بأنها ناجمة عن المحرّضات البصرية التي ينتجها تنقل الصور الذي يتيح لخلايا قشرة الدماغ البصرية أن تفسّر هذه الفروقات كحركة.

مؤثرات خاصة-EFFETS SPÉCIAUX

بعد أن كانت هذه المؤثرات الخاصة تسمى سابقاً بالخدع، أصبحت اليوم تدل على جميع الأساليب التي تنتج إنتاج صورة لا واقعية. والمؤثرات الخاصة القديمة قدم السينما ذاتها، تظهر عند لوميير (Lumière) (الجدار الذي هدمناه لتوكنا ويعود فيبنى في طرفه عين عن طريق عكس اتجاه الفلم) وعند ميليس (Melies) الذي اخترع المساترات والمزجات (الترجية) والمسحّرات... نجد السينما عند نشوئها تنمجها في فنّ "الأفلام ذات الخدع".

فالمؤثرات الخاصة الصوتية تتجم عن إعادة التركيب والتسجيل والتصفية والمزامنة اللاحقة والمزج (mixage).

أما المؤثرات البصرية فيمكن أن تحدث:

- في أعمال فنّ تصوير المشاهد وفي الديكورات: من المصفّرات (maquettes) والمساترة / المسطرة المعكسة، وتحريك الكاميرا "المتّي" (matte).
- عند التصوير: تشويهات بصريّة، تصوير بطيء، تصوير مسرّع، عكس الاتجاه، طبع على مطبوع.
- عند المسحب: توقف على صورة، مجاوزة الصور (splitscreen) تسريع أو تبطيء.

- أثناء التطهير، من أجل التأثيرات الارتباطية: مزج تدريجي، جنوحات،
مؤثرات قرحية...

حذف - إيجاز - إضمار - نقص- ELLIPSE

يدل هذا التعبير المستعمل في السردانية على قفزة في الزمن التخيلي (لل قصة): وهكذا ينتقل الحديث من عمل إلى آخر، من زمن إلى آخر وفي أحيان كثيرة من مكان إلى آخر، بانتظار أن يملأ المشاهد هذا النقص الذي لا يكون دائماً قابلاً للقياس. وهذا هو حال أكثر القصص التي يكون فيها الزمن التخيلي أطول من زمن القراءة أو من زمن الإسقاط أي زمن السرد.

ويمكن للنقص أن يحدث على مستوى المتتالية (حسب رأي متر) أو بين المتتاليات، مربوطاً أحياناً بكرتونة تشير إلى الزمن الذي مضى. وهكذا نستطيع أن نلغي زمناً لا يستحق المشاهدة لنحتفظ بالأحداث العانية، وأن نقص "المراقبة" فنحذف مشهداً ما مع الإبقاء بمضمونه الذي لا يمكن عرضه (مع العناق من ظم لزمه ريفية" لرينوار ١٩٣٦) ("Une partie de campagne" - de Renoir).

إن معالجة النقص (أو الحذف) صفة مميزة لبعض الفنون السينمائية؛ فالفلم "الأسود" يستعمل هذه الطريقة ليثير التوتر والقلق ويُبقي المشاهد في حالة الترقب. وتستعمل السينما التقليدية وصلات لتخفي النواقص وتخلق شعوراً بالاستمرارية بينما سينما الستينيات تلعب بطريقة استطرادية ومتباعدة على هذا الاصطلاح السردية.

تنظر- c.f. saute

استعمال - استخدام - EMPLOI - توظيف

التوظيف هو الدور المعهود به إلى ممثل: بعضهم يستخدم لنوع من العمل بسبب جسمه أو طبعه (الفتى الأول - المرأة المغوية - اللنادل المبتلى...). وقد يستخدم مخرج ممثلاً بعكس صفاته لكي ينقطع عن عاداته في المقامرة، فيستقل عنده مزايلا لم تكن موضع شك. وهكذا يجري استخدام الهازلين أحياناً في أدوار مأساوية (بويرفيل (Bourvil) في الدائرة الحمراء لجان بيير ملفيل (Jean-Pierre Melville) عام ١٩٧٠ - وكولوش في ثشاور (Tchao) ويانتن (Pantin) لكلودبيري (Claude Berri) - عام ١٩٨٣).

خطاب - بيان - تبين - نطق - ÉNONCIATION

الخطاب في الألسنية هو العمل الفردي باستعمال اللسان الذي ينتج خطاباً (أو نطقاً أو كلاماً) فيه شخص "أنا" يتوجه إلى شخص "أنت". أما الأشكال الخارجية فتنشأ، من الخطاب الشفهي (الكلام) الذي يتيح إمكانية الجواب؛ إلى النص الأدبي الذي ينفي الجواب عملياً.

وهذه الكلمة، التي يستعملها في السينما أولئك المنظرون المتحذرون من السيميائية بمعنى الخطاب الفلمي، تعرضت في كثير من الأحيان للنقد لا سيما وأن السينما ليست لغة بل خطاب (انظر Metz). بل إن دولوز (Deleuze) يؤكد أن الفلم قابل للتبيين وليس بياناً.

إلا أنه مهما كانت الكلمة التي نستعملها (وكان ألبير لافي (Albert Laffy) يتحدث عن رسام أو مبدع صور عظيم منذ العام ١٩٦٤) فإن الفلم خطاب صنعه أحدهم لأحدهم، خلافاً للناس الذين لا ييوجون بما عندهم.

وتجنباً لكل مظهر إنساني واحتراماً لمصادر النص الفلمي المتعددة، نستعمل عبارة "الجهة المتكلمة" للإشارة إلى البؤرة الافتراضية لإنتاج النص؛ و"الجهة المتكلمة" هذه تختار أن تعلن وجودها في الفلم أو أن تخفيه. ولكنها تظهر في سلسلة كاملة من الأساليب:

-نظرات - الكاميرا والتعليقات والتوجهات إلى المشاهد من قبل المخرج (متشكوك عندما يظهر في أفلامه) أو من قبل الشخصيات (بلمونديو Belmondo) وهو يسألنا ماذا نحب في فلم "اللهات" لغودار - ١٩٥٩؛
-الآراء الموضوعية غير الواقعية، التي يستحيل تخيلها، وزوايا التصوير المدمشة، وتضبيطات الصور غير المفهومة والمؤثرات القوية جداً؛
أي كل ما يدعنا نلاحظ الأسلوب؛

-قابلية الاستبطان، الاستنبهات من أفلام أخرى، والتي تشير إلى علاقة خاصة للنص مع النصوص الأخرى؛

-وهناك أسلوب أخير أصبح نقائدياً كلياً لا يلاحظ كأسلوب خطابي (طبعاً إلا في فلم "تبهة آل امبرسون" (La Splendeur des Amberson) - ١٩٤٢ حيث يقدم ولز (Wallis) نفسه إلينا "اسمي أورسون ولز" (My name is Orson Welles) والمقصود هو مقدمة للفلم التي تعلن صنع الفلم.

وإذا كانت السينما التقليدية تمحو آثار البيان (الإعلان) لكي لا تؤذي نظام الانصياع للتوهم، فإن السينما الحديثة، أي الأفلام اللامركزية أو التجريبية تعلن في كثير من الأحيان جهازها الخطابي.

أنظر - e.f. déictique, discours/récit, transparence.

تسجيل - ENREGISTREMENT

هذه الكلمة تدل معاً على عملية تسجيل صور وأصوات على حامل بقصد حفظها وتجديد إنتاجها كما تدل على الحامل ذاته.

مشهد - حادثة - فصل - حلقة - ÉPISODE

تلفظ - c.f. film à épisodes, séquence par épisodes.

ملحمة - ÉPOPEE

يمكن تعريف الملحمة، مهما كان العصر ووسيلة التعبير المستعملة بأنها قصة تروي أعمال بطل مثالي يمثل جماعة واسعة، ضمن وضع تاريخي معتبر حقيقياً. وهي قصة رمزية وأنيقة تزخر بوجوه البلاغة على لحمة من الأحداث الحقيقية ولذا فهي تثير العواطف الجمعية.

أما في السينما فهي تتطابق في أكثر الأحيان مع مشاريع وطنية! وهذا حال "مولد أمة" لـ "غريفيث" (Griffith) عام ١٩١٥ وحال "قلم" ١٨٦٠ "لبلازيتي" (Blasetti) عام ١٩٣٣ أو "الكسندر نيفسكي" لإيشنشتاين ("Alexandre Nevski", d'Eisenstein) (عام ١٩٣٨).

عرض تمهيدي - ESTABLISHING SHOT

في السينما التقليدية برنامج واسع إلى حد ما، هو نوع من مخطط لما سيُعرض ويكون في كثير من الأحيان في بداية حلقة كما أنه مرجع للمخططات المزدحمة لكي يطلع المشاهد على كامل الفترة وهكذا يكون على علم بمجموع الوضع.

علم الجمال - جمالية-ESTHÉTIQUE

علم الجمال هو فرع الفلسفة الذي تم إيداعه في منتصف القرن الثامن عشر، وهدفه تحديد جوهر "الجمال" وطرح قضايا الإبداع الفني والحكم المبني على التذوق. وينقسم هذا العلم اليوم إلى عدد كبير من التتولات: علوم الفن - اجتماعية الفن - التحليل النفسي للفن - السيميائية، إلخ.

وليس هناك جمالية تكونت للسينما، بل نقاشات ذات طبيعة جمالية دارت، منذ بداياتها، حول قضايا كبرى. وقد أدى مكان السينما بين للفنون (المسرح والرسم والموسيقى) ومساءلة خصوصيتها إلى عدد كبير من الكتابات النظرية، فأبكانية وجود مذهب شعري للسينما - نظرية الإبداع السينمائي - تستمر مناقشتها مع تعارض ما بين شاعريات واقعية وشكلانية.

وفي استعمال أكثر محدودية، سيجري الحديث عن جمالية رومنتيقية وعن جمالية الشفافية بالنسبة للسينما التقليدية أو عن جمالية هذا المخرج أو ذلك: فالمقصود هو مجموع المبادئ التي تنظم حركة أو عملاً.

جمالية التلقي-ESTHÉTIQUE DE LA RÉCEPTION

تطرح جمالية التلقي (جوس Jauss - ١٩٧٨) مسائلتي وظيفية الأدب وعلاقتها مع النصوص للقيمة. ويحتل وجه من وجه إليه العمل مكاناً مركزياً فيهما؛ فنقبل نصاً ما إما نغذيه تجربة للنصوص التي سبقته مما يخلق عملية انتظاره. وفوق هذا فإن تملك العمل من قبل متلقيه يعدل معناه مع السياق بحيث أن التأدية تتم تبعاً لفسحة زمنية معينة.

انظر - c.f. contrat de lecture, horizon d'attente, pragmatique,

transtextualité.

عَلَبَرِ ÉTALONNER

المعيارية عبارة عن تنسيق الأكوار والألوان، لقطة فلقطة، عند السحب انطلاقاً من شريط معياري.

تجريبِي EXPERIMENTAL

إن هذا الاصطلاح يقاطع، في فترة أولى، مفهوم الطليعة السينمائية، أي الحركات الفنية الكبيرة في السينما الصامتة الأوروبية. ولكنه يستعمل اليوم ليدل على نمط من السينما يستجيب لعدد من المعايير (نوغز Noguez). فالأفلام المصممة كروائع فنية تخرج عن الدائرة الصناعية والتجارية في الإخراج والتوزيع. وهي في أغلبها غير سرديّة، إنها لا ترمي إلى التسلية؛ وأخيراً تطرح للنقاش حول التصوير.

وقد تغيرت التسميات مع مر الزمن؛ من سينما صرف، سينما مجردة، سينما تامة (وهي تسميات لم تعد مستعملة)، إلى سينما مستقلة وسينما سرّية (underground) تكل حصراً على المدرسة النيويوركية للمستقلين.

استثمار EXPLOITATION

إنه المرحلة الأخيرة بعد الإنتاج والتوزيع فالاستثمار هو النشاط التجاري الذي يؤمته مديرو الصالات؛ والذي يقوم على تقديم الأفلام إلى الجمهور، وهي الأفلام التي أرسل الموزع نسخها الاستثمارية مرفقة بتأشيرة استثمارية تمنحها لجنة رقابة الأفلام.

هناك مستثمرون مستقلون ولكن أكثر للصالات متجمعة اليوم في دارات يملكها بعض كبار المستثمرين (مثل UGC, Gaumont, MK2...) وتعمل لتوحيد برمجتها.

مخطط العروض - (أو عرض تمهيدي) - EXPOSITION (PLAN D')

تظفر c.f. establishing shot.

عبارة - تعبير - EXPRESSION

١ - جرى على التوالي، خلال تاريخ نظرية الفن، تفضيل بعض أساليب التعبير في عمل ما. فيموجب التصور الكلاسيكي، يجب أن يتم العمل عن الحس بالواقع، ويتطلب منه التصور الرومنطقي أن يعبر عن ذاتية الفنان، أما التصور الحديث فيتطلب منه أن يثير انفعالات وتأثرات لدى المتلقي، وفي رأي غومبريتش (Gombrich) أن للتعبيرية تكون معرفة في سياق تاريخي وثقافي؛ فهي تتغير بالنسبة لأثر معين، مع العصر والجمهور المتعاقبين.

٢ - استعاد متر (Metz) وغاروني (Garroni) من أجل الخطاب السينمائي، مقارنة هجسليف (Hjemslev) بين المضمون والعبارة. فالعبارة، مثلها مثل المضمون، تتكون من مادة وشكل، فعادة عبارة ما هي ما يميز خطاباً عن آخر. وهكذا تكون السينما مركبة ومؤلفة من خمس مواد تعبيرية هي الصور الضوئية المتحركة والمتعددة (التي تشكل سمة ملازمة، أي صفة تميز السينما عن الخطابات الأخرى، صورة ثابتة لم شريط مصور). والإشارات المكتوبة والصوت مع الحوارات، والموسيقى والضجيج.

ويتكوّن شكل التعبير من الكودات التي تسمح ببناء هذه المادة، وهي في السينما كودات تضبط الصور وتجميعها (أو توليفها Montage) وحركات الكاميرا، إلخ.

التعبيرية (المذهب التعبيري)-EXPRESSIONNISME

وُلد هذا التيار الذي بدأ رسامياً (الرّسامة فن الرسم - لمعرب)، في بداية عصر الرفض للواقعية التعبيرية والرغبة في التعبير عن الانفعالات، وخاصة في فرنسا مع "الرسّامين المنوحّشين" (أعضاء مدرسة الرسم المتوحّش - المعرب) وفي ألمانيا مع رسامي جماعة "دي بروكي" (Die Brücke) ثم أثر هذا التيار على الأدب والمسرح (سترنديبرغ - Strindberg - و - ويديكند Wedekind) ثم في الطليعة السينمائية الألمانية عبر رائعة روبير فيين (Robert Wiene)، فلم "عيادة الدكتور كاليغاري" (Le Cabinet du docteur Caligari) في ١٩١٩. إن الرمزية ونممة الديكورات وتمثيل الممثلين تتوافق مع الموضوعات للرؤى الموروثة من هزيمة ١٩١٨ ومن هاجس النازية معاً.

وإذا كان هذا التيار التعبيري لا يضم فعلاً سوى القليل من المؤلفات (مثل "لوغولم" "Le Golem" de Paul Wegner, en 1920)، فإن جميع الأفلام ذات الموضوعات المثقلة والمغمّة والخيالية، وذات الحركات التي تعتمد على الظل والنور وصفت بالتعبيرية حتى ولو كانت الديكورات طبيعية في أكثرها كما في فلم "نوسفيراتو" (Nosferatu) - لمورنو (Murnau) (١٩٢٢)، وهناك بعض المؤرخين أو النقاد يربطون الفلم "الأسود" بهذا التيار .

انظر - e.f. caligarisme.

خارجي - في الخارج-EXTÉRIEUR

المشاهد الخارجية هي التي تصوّر في أماكن خارجية مفتوحة سواء كانت طبيعية أو معاد تركيبها في استوديو.

من خارج جو القلم-EXTRADIÉGÉTIQUE

انتظر-c.f. diégétique

هرب - (سينما الهروب)-ÉVASION (CINÉMA D'ÉVASION)

هذه الكلمة مرادف لكلمة سينما للهو أو التسلية. وهذا النوع من السينما يسعى إلى إلهاء الجمهور، إلى جعله ينسى الهموم اليومية سواء كان ذلك بواسطة فلم مغامرات أو هزلي (كوميديا) أو فلم غرامي أو فلم تاريخي. إنه النقيض لسينما التفكير كما يتصورونها في أندية السينما. إن اختيار هذا النوع من السينما، عندما يحظى بتفضيل السلطة السياسية، يمكن أن يكون شكلاً من الرقابة الانتقافية، كما حدث للأفلام التي سميت "الهواتف البيضاء" في إيطاليا موسوليني.

* * *

F

خرافة - حكيمة (على لسان الحيوانات) - مهزاة - سخرية - حبكة

FABLE-

من معاني كلمة "fable"، وهي كثيرة المعاني في الفرنسية، "حبكة" في عمل مسرحي أو روائي.. وقد استعمل الشكلاينيون الروس هذه الكلمة ليعنوا بها سلسلة الأحداث المعروضة كما لو كانت ستجري في الحياة (وعلى الأخص في شكل تسلسل زمني) وهكذا يجعلونها ضد "الموضوع" الذي يركز إلى تنسيق خاص لذات الأحداث بالنسبة للمؤلف، يركز إلى إعطائها شكلاً عن طريق السرد. وهكذا يستطيع المؤلف أن يتوجه إلى إنشاء نصه بشكل دواء منشط، مبتكراً بالنهاية، غير أن عليه أيضاً أن يختار طريقة سردية ليروي قصته (أما النمط الرسائلي في "الروابط الخطرة" les liaisons dangereuses لكوندولوس دي لاكلوس (Choderlos de Laclos) فهو نمط لم يعد إليه أحد من المقتبسين).

إن هذه المقارنة بين الحبكة والموضوع تشبه المقارنة المستعملة في الألسنية بين صعيد المضمون وصعيد التعبير. وفي مجال السردانية (narratologie) يقارن ريكاردو (Ricardou) بين التوهم والسرد بينما نرى جينيت (Genette) يميز بين القصة والحكاية.

خيالي - غريب - خارق - غير واقعي - العجيب (في الأدب

والفن)-FANTASTIQUE

يعتبر الأديب "العجيب" في أواخر القرن الثامن عشر فصحة من الحلم
يسيطر فيها ما هو فوق الطبيعة، كبديل مخالف للعقلانية (rationalisme) التي
تميز للفكر.

وقد ولدت السينما الخيالية (أو السينما العجيبة) مع السينما
والسيناريوهات "ذات الخدع" لدى ميليس (Melies) بينما التعبيريون (أو
التعبيراتيون) الألمان يضعون مكان هذه السينما العجيبة سينما يوسوس فيها
الموت *الألوان الثلاثة* (Les Trois lumières) للأنغ (Lang) ١٩٢١،
والخفافيش المصاصة للدماء (توسفيراتو) - Nosferatu - لمورنو -
Murnau (١٩٢٢)، والخرافة البروميثينية (promethean) - "فرانكشتاين"
- Frankenstein - لهويل - Whale (١٩٣١)، والصنمو (الشبيه، البديل -
المعرب) ("المومياء" - La Momie - لفريند - Freund (١٩٣٢).

وتتعارض تعاريف العجيب بحسب واضعها؛ فثمة تعريف حصري
قوامه استعمال معايير تودورف (Todorov) (مدخل إلى الأدب العجيب)
(Introduction à la littérature fantastique) ولا سيما الفكرة القائلة أن الأدب
العجيب يحكمه تردد أو عدم ثقة من قبل المتلقي فيما يتعلق بالطبيعة، العجيبة
أو الحقيقية، إزاء للعالم المعروض للعامة، والذي يفضل عموماً تغطية مجال
اللاعقلانية كله وأن يشمل هذا الفن سينما للرعب أو للذعر.

فانزين، (مجلات يحررها هواة السينما - المغرب) FANZINE

هذه للكلمة مركبة بدمج كلمتي *فان* (fan) أي للقسم الأول من *fantastique* والقسم الثاني من *ماغازين* (magazine) أي مجلة. فالكلمة الجديدة "فانزين" تقصد المجلات التي يكتبها محبو السينما وهي ذات انتشار ضيق.

وصل سيء FAUX RACCORD

الوصل السيء وصل سيء التصميم أو سيء التنفيذ. ولكنه يمكن أيضاً أن يحدث بصورة متعمدة. وهكذا يشارك في جمالية تخالف منطق للشفافية في العمل عند تصميم الوصل. وكثيراً ما يحدث في سينما ايشنشتاين (Eisenstein)، التي يقوم تجميعها (مونتاها) جزئياً على التصادم بين اللقطات وعدم استمراريتها. ونلجأ السينما الحديثة، وغودار (Godard) بوجه خاص، إلى استعمال الوصل السيئ (الزائف) والتنفيذ على سبيل الابتعاد عن التخيلية. كما استعملها روسيليني (Rossellini) منذ ١٩٥٣ من أجل تنزّهات انغريدبرغان (Ingrid Bergman) في نابولي في فلمه *رحلة في إيطاليا* (Voyage en Italie).

فكس FEKS

إن اصطناع الممثل الغريب الأطوار عبارة عن حركة سينمائية سوفيتية طليعية تأسست عام ١٩٢٢، تستخدم تقنيات مبالغ فيها متأثرة بالسيرك وجميع موارد التجميع (مونتاها) والخذع.

اللزعة النسوية - الاتجاه النسوي-FÉMINISME

منذ العام ١٩٧٠ اتسعت التحليلات النقدية والنظرية للسينما من منظور نسوي توسعاً خاصاً في البلدان الناطقة بالإنكليزية. وتشكل "الدراسات النسائية" (Women's Studies) في الولايات المتحدة تثبيتاً مؤسسياً جامعياً وازناً بالنسبة للنظريات النسوية. وقد أدت الأبحاث الأولى إلى إظهار مقولات تتعلق بصورة المرأة أثناء العمل في السينما التقليدية حتى أنها تطورت فيما بعد نحو تناولات سيميائية، وتحليلية نفسانية وتفكيكية (déconstructionniste) مع تحليل خطابات ومع دراسات ميدانية للنساء في مجموع التجهيزات السينمائية وتحليل مفهوم الهوية الأنثوية ذاته. وتعتمد هذه الأعمال بوجه خاص على كتابات جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) وميشيل فوكو (Michel Foucault).

فيميس - (المؤسسة الأوروبية لمهنتي الصورة والصوت)-FEMIS

المدرسة الفرنسية للسينما - وفي ١٩٨٧ حلت "المؤسسة الأوروبية لحرفتي الصورة والصوت" (Fondation européenne des métiers de l'image et du son) مكان IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques) - "معهد الدراسات السينمائية العليا" الذي أسسه السينمائي مارسيل ليربييه (Marcel Lherbier) عام ١٩٤٣.

إغلاق السجاف-FERMETURE A L'IRIS

انظر - c.f. effet de liaison, iris.

حلقة من رواية مسلسلة (في جريدة تنشر حلقاتها تباعاً) -

FEUILLETON

تظنر - c.f. cinéroman, serial.

تخيل - وهم، توهم - FICTION

الخطاب التخيلي يضع على المسرح شخصيات وأفعالاً ليس لها مرجع في مجال الحقيقة الواقعية، ولا وجود لها إلا في خيال المؤلف ثم في خيال لقارئ - المشاهد. إنه ينشئ صورة خيالية للعالم ثم يتصوره المتلقي بهذه الصورة.

وقد شكل تعريف التخيل مشكلة على الدوام؛ كما أن المعايير التي تسمح بتفريقه عن الموثق تقتصها الدقة والملاحة. وفي منظور متأثر بجمالية التلقي والممارسة العملية، استبطلت الإتنافية السيميائية (Sémio-pragmatisme) (أودن - Odin) تعريفاً للتخيلية. فالمرسل والمتلقي كلاهما في منشأ إنتاج معنى لنص ما، وهذا العقد المضمّن (أو الضمني) يترجم إلى علامات وقرائن تتيح للمتلقي أن يتبنى نمطاً للقراءة يوفر توثيقاً أو تخيلاً تبعاً للكفاءة التي منحته إياها خبرته مع النصوص الأخرى. فالتخيل نمط من التواصل غالب في المجتمعات المعاصرة وشبه مهيم في فنون المشهد. أما للنظريات المستوحاة من الفرويدية فهي تربط رغبة التخيل إلى بنية نفسيتاً بالذات.

توهم، استخيل، وهم FICTIIONNALISATION, FICTIIONNALISER

التوهم في الإتنافية - السيميائية (sémio-pragmatique) أو "الاستخيل" نمط من التلقي يختاره مشاهد الفلم ويؤدي إلى تربيط عدد ما من العمليات (غير الواعية) التي تتيح لنا "أن ننفعل مع إيقاع الأحداث الخيالية المروية" (أودن - Odin).

ممثل صامت FIGURANT

للممثل الصامت ممثل مكمل، ممثل شخصية ولكنه لا يؤدي دوراً وليس له أقوال يقولها أو لديه القليل منها. إنه جزء من توزيع الأدوار بين التشكيل، وله أهمية قد تزيد وقد تنقص بحسب نوع الفلم.

تصوير FIGURATION

صور تعني أعطى شكلاً لأشياء أو لأشخاص. ويجري تقليدياً إقامة تضاد بين الفن التصويري، المبني على علاقات تشابهية تتيح التعرف على عناصر من عالماً، وبين الفن التجريدي الذي لا تتشابه أشكاله مع شيء واقعي بل هي تشكيلية صرف.

إن أكثر المنظرين للفن يستعملون كلمتي "صور" و"ممثل" (figurer et représenter) دون تمييز بينهما. ولتي فرانكاستل (Francastel) بمقارنة، استعارها أودار (Oudart) في السينما، وهي تقول أن للتصوير لا يحتفظ إلا بمؤثرات التماثل والتشابه، بينما التمثيل يقوم، في رأي مجتمع معين، على بناء الصورة وفقاً لمجموعة الاصطلاحات المجتمعية المستعملة في هذا المجتمع. ونرى في هذا المنظور الاستدلالي للتمثيل أن هذا التمثيل، أو الفن التجريدي، سواء كان مرتبطاً بالفكرة أو بالإحساس، وفن الرسم في القرون الوسطى، التصويري والرمزي معاً، يمثلان كلاهما، أنماط التمثيل المنبثقة من عصر النهضة، ووجدهما فقط، يسجلان التصوير في الواقع الحقيقي.

ومنذ عهد أقرب، انتقلت مسألة التصوير لتتور حول المقارنة بين الاستدلال (discursive) للمزود بمنطق يُنتج معنى، وبين الصوري (figurative)، الذي يلحظه المرء قبل أن يفهمه. ويفهمه كطاقة، كنوضى، لا

يمكن تمثيلها (ج. ف. ليونار) (J.-F. Lyotard) "أعراض بصرية" (ج. ديدي-هوبرمان (G. Didi-Huberman).
تقظر - c.f. iconique/plastique, effet de réel/effet de réalité, figure, pyrotechnique.

صورة، وجه، شكل-Figure

الصورة هي وضع أحد ما أو شيء ما ضمن شكل.

١- في رأي "الجستال ثيوري" (نظرية الشكل) أن الصورة شكل يجعله خطه المحيط مفصلاً عما يبدو كخلفية له، رغم أن الصورة ذات البُعدين لا عمق لها. أما في السينما فإن الحركة تمنح الأشياء جسمية ما ثم تزيد أيضاً وأيضاً من فصلها بتقوية الانطباع بوجود عمق لها.

وانطلاقاً من هذا المفهوم الشكلاني نجد بعض مؤرخي الفن يفصلون الصورة عن مفهوم التشابه، عن طريق التفريق بين مظهرها وما تدل عليه، بشيء يختلف عن مظهرها ويؤدي إلى جعلها موضع تثقل وعكس للاتجاه (ج. ديدي - هوبرمان (G. Didi-Huberman) أو لتثديد الانتباه إلى كتابة المادة للمُبَصَّرَة (ب. دويوا (P. Dubois).

٢- المُبَصَّر (أو ما يحسه البصر - المعرب)، من صورة ثابتة أو فلم، يمكن أن يُنتج صوراً بلاغية تعادل الصور التي تعرفها الصور الكلامية. فهذه الاستعارات تحرف اتجاه عنصر من عناصر الصورة كما تحرف معنى كلمة. وكذلك نلعب السينما أيضاً بالاستعارة والكتابة وإعجاز المرسل والإضمار والمبالغة والتضخيم إلخ.

وينقطع منظرو الصورة عن الرجوع إلى الصور الكلامية ويضعون مفهوم "الفكرة البصرية" (ر. أرنهيم R. Arnheim) التي تنتسب إليها بعض التحليلات (د. أندرو D. Andrew). وفي منظور فرويدي، نجد ليوتارد (Lyotard) يتخيل المجاز كفسحة خاصة بالرغبة (يثيرها وهم التمثيل وحيوية الطابع التشكيلي) التي تتيح ظهور الحقيقة.

تظفر c.f. corps

فتلة، مفتول - FILE

استعملت أصلاً كمؤثر ارتباطي بين لقطتين. والفتلة أو الاستحوار المفتول حركة سريعة جداً تتيح تفكيك رموز الصورة.

فلم FILM

كلمة فلم من الإنكليزية - غشاء، بلورة - تعني أولاً بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المنقّب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها. ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها؛ كالفلم الخيالي وفلم المحفوظات، إلخ. وبالمقابل فهي على العموم لا تستعمل في الحديث عن الأفلام القصار.

فلم كارثي FILM CATASTROPHE

كان فن الفلم الكارثي رائجاً جداً في السبعينيات (من القرن العشرين طبعاً - المغرب). مع هذا النموذج المثالي الذي يمثل فلم "البرج الجهنمي" (La Tour infernale) لج. ج. غيليرمين - ١٩٧٤ - (J. Guillermin) . وفيه

شركة صغيرة تجابه أحياناً وكوارث طبيعية بمساعدة كبيرة من مؤثرات خاصة، بينما الأفراد يتجابهون جسمانياً ونفسانياً.

سينما الهواة - فلم هاو- FILM D'AMATEUR

ظهرت سينما الهواة منذ العام ١٩٢٤ مع الكاميرا "باتي بيبى" وهي أول كاميرا مخصصة للجمهور، وكانت قد أصبحت مجهزة بنوارات للاستعمال العائلي بغية فحص أشرطة مسوقة. وقد جرى استعمال عدة نماذج منها ولكن النموذج ٨ مم من إنتاج كوداك (KODAK) عام ١٩٣٣، وتبعه عام ١٩٦٥ السوبر ٨ مم وبقياً مفضلين حتى مجيء الكاميرا فيديو وأحياناً في تنافس معها. إن المجالات المخصصة للهواة منذ العام ١٩٢٤، وتشكيل اتحاد الأندية يشهدان باهتمام الجمهور. فسينما الهواة، وهي بطبيعتها قليلة الظهور، قد عرفت منذ العام ١٩٩٠ حظوة في التلفزيون (محطة "فيديو غاغ" Vidéo gag).

إن ممارسة الهواة تطرح أيضاً مشكلة تعريف حقيقية. يمكن مقارنتها بالنشاط المأجور من قبل للممارسة الاحترافية ولكن الهاوي يستطيع أن يتسجل في مؤسسة (السينما في المدرسة) وأن يمتلك صفات تقنية احترافية وأن يفلم عائته بل وأفلاماً تخيلية أو أفلاماً وثائقية، وأن يعلن أنه هاو بينما الأمر يتناول ممارسة فنية كما تشهد "الحركة السرية" (Under ground). أما روجيه أودن (Roger Odin) فيقترح تعريفها انطلاقاً من نمط التواصل ومجال الاستقبال المستهدفين.

c.f. film de famille, pragmatique تظهر

فلم في الفلم - أو فلم ضمن الفلم - (LE) FILM DANS LE FILM

إن الممارسات القائمة على إخراج فلم داخل فلم آخر ممارسات لا متناهية، وتسمياتها في كثير من الأحيان مبهمه إلى حد ما، رغم أن هناك تصنيفات مقترحة. فيتحدثون عن "انعكاسية" (الفلم الأول ينتج مؤثرات أشبه بمؤثرات المرأة)، وعن ثانوية (حيث الفلم الأول يحتوي الفلم الثاني)، وعن الوضع في "هاوية" دون أي تمييز في الأساليب التي تبدأ من الاستشهاد بفلم آخر لقد تحاببنا كثيراً" (Nous nous sommes tant aimés) لانيورسكولا Ettore Scola - عام ١٩٧٥ - والذي يظهر "سارق للدراجات" Le Voleur de bicyclette - لفتوريو دي ميكا - Vittorio De Sica - من عام ١٩٤٨) إلى مضاعفة الشاشة (الوردة القانية للقاهرة" - La Rose pourpre du Caire - لودوي آلن Woody Allen - ١٩٨٤)، ومن صنع الفلم الثاني مع شريط الفلم الأول (ترن دي سوميراس - Tren de sombras - لجوزيه لويس غيرين - Jose Luis Guerin - عام ١٩٩٦)، إلى الأفلام التي يشكل خطابها الفلم بالذات (٨½ لب فريديريكو فليليني - ٨½ de Ferderico Fellini عام ١٩٦٣).

تقتر c.f. transtextualité

فلم عائلي - (LE) FILM DE FAMILLE

وهو مجموعة ثانوية من سينما الهواة، يعرفه روجيه أودن (Roger Odin) بنمطه التواصلية: "فلم أو فيديو يخرج أحد أفراد عائلة ما بصدد أشخاص أو أحداث أو شيء ترتبط بتاريخ هذه العائلة، ولاستعمال أعضائها؟"

فلم الرعب - FILM D'HORREUR

ويسمى أيضاً سينما الذعر بقصد وصف هذه السينما التي تنتسب حقاً إلى نوع معين، إذ يمكن أن يكون مسحياً في الاتجاه الخيالي أو بالعكس في الاتجاه الواقعي (le snuff movie) ولكنه يعرض مشاهد قاسية تثير هلع المشاهد.

انظر - c.f. giallo, gore.

فلم تاريخي - FILM HISTORIQUE

هناك تمييز بين الأفلام التي يكون التاريخ غرضها (فابوليون - Napoléon - لهابيل غانس Abel Gance عام ١٩٢٥ - فلم دانتون Danton - لواجدة Wajda - ١٩٨٢)، والأفلام التي تشكل أحداث تاريخية إطاراً لحبكة تتطور بصورة مستقلة (الملكة مارغو - La reine Margot - ١٩٩٣ - لباتريس شيرو Patrice Chéreau - على لائحة شندلر La liste de Schindler - ١٩٩٣ لستيفن سبيلبرغ Steven Spielberg). وهذه الفئة المبهمة جداً يمكن أن تتوسع لتشمل لكثيرة من الأفلام، إذ أن التاريخ يعنى الأحداث الكبيرة والحياة اليومية على السواء.

إن الفلم التاريخي من رتبة التخيل ولكنه قد يستند إلى صور من الأرشيف. (انظر JFK، ١٩٩١ - لأوليفيه ستون - Olivier Stone).

الفلم الأسود - FILM NOIR

هذا التعبير الفرنسي، المصنّر كما هو إلى الولايات المتحدة، يقصد نوعاً ثانوياً من الفلم البوليسي الهوليودي للأعوام الثلاثينية، حيث يكون التحقيق نفسه والقدرات الاستنتاجية التي يبرهن عنها رجل التحري،

"للخاص"، أقل أهمية من الجو العام، المعتم جداً، للدراسة التي تجري في أحياء البؤساء من المدن الكبرى في عصر يفقد الحلم الأميركي مصداقيته فيه. وهذه الأفلام، التي كثيراً ما تكون مقتبسة من روايات د. هامت (D. Hammet) و آ. تشيز (A. Chase) و ر. شندلر (R. Chandler)، وقد أطلقها غاليمار (Gallimard) في مجموعته "السلسلة السوداء" (Série Noire). هذه الأفلام تعرض في المشهد شخصيات عادية لا يهتمون دائماً بالتدقيق، أو عاهرات مغريات ومباسبين مشبوهين بالتورط في الإجرام ضمن دسائس مناهية يبقى أشهر مثال لها "النوم الكبير" (The Big Sleep) لهاورد هوكس (Howard Hawks - عام ١٩٤٦).

فلم خلاعي - فلم إبلاحي-FILM PORNOGRAPHIQUE

انظر - c.f. hardcore, X.

فلمى-FILMIQUE

انظر - c.f. cinématographique, code, filmologie, sémiologie.

الفلميات-FILMOGRAPHIE

الفلميات هي الجدول الكامل للأفلام التي صورها ممثل أو مخرج أو أي شخص يعمل في السينما. كما أن هذه الكلمة تستعمل أيضاً لتدل على مجموع الأفلام التي تعود إلى نوع واحد أو إلى بلد واحد، إلخ. وأخذ النقاد الفرنسيون بعد الحرب يضعون بطاقات مفصلة للفلميات تذكر الاعتبارات والتقطيع إلى متواليات وتطليلاً لموضوعات الأفلام. وكانت هذه البطاقات تساعد الأندية - السينمائية بوجه خاص.

FILMOGRAPHIQUE - التسجيل الفلمي

هذه الكلمة في معجم الفلّامة تدل على كل ما يتواجد ويلاحظ على مستوى بلورة الفلم. ويتوقف زمن التسجيل الفلمي على مدة عرض الفلم.

فلّامة - سنامة - (مبحث الفلمية أو مبحث السينما) -

FILMOLOGIE

إن معهد الفلّامة الذي تأسس عام ١٩٤٦ بدفع من جليبر كوهن-سيات (Gilbert Cohen-Siat) يردّ في تناول للسينما على طريقة تناول العلوم الإنسانية وليس، كما كان الحال حتى ذلك الحين، تناولاً ناقداً للسينما أو متعاطفاً معها. وفي هذا تظهر الفلّامة كمقدمة لسينمائية السينما.

وقد توسعت الفلّامة وتطورت حول علم النفس الفيزيولوجي للإدراك، وحول علوم التربية والمعرفة وعلم الجمال العام للواقع الفلمي (إذ يتعلق الأمر بالعمل المعروف للجمهور) ضمن منظور مبحث ظاهراتي «أي دراسة الظاهرات كما تبدو بصرف النظر عما وراءها من حقائق (Phénoménologique) مع إيتيين سوريو (Etienne Souriau)».

انظر - c.f. afilmique, filmophanique, profilmique.

FILMOPHANIQUE إسقاطية الأفلام

هذا الاصطلاح في الفلّامة يدل على كل واقع يلزم إسقاط الفلم في صالة. إن زمنية إسقاط الفلم (أي عرضه) تغطي مدة الفلم الحقيقية بعكس زمنيته التخيلية.

مكتبة فلمية - FILMOTHEQUE

لا يجوز الخلط بين هذا الاصطلاح وكلمة سينما تك (مكتبة الأفلام أو هيئة السينما) فالمكتبة الفلمية هي في وقت معاً مجموعة من الأفلام يمكن أن تكون مخصصة للنشر (التوزيع) كما أنها المكان الذي تحفظ فيه.

مصفاة - FILTRE

عبارة عن ورقة هلامية (أي من الجيلاتين) أو رقاقة زجاجية موضوعة أمام العدسة للشبئية أو عدة الإثارة. وهذه المصفاة تصحح النور وتعدل مردود التصوير الضوئي.

وتستعمل المصافي لتعتيم الصورة في حال الليل الأميركي وإزالة للبريق والانعكاسات الضوئية (المصافي الاستقطابية) وللحصول على تأثير ضبابي (مصفاة ناشرة للنور) وتعديل الألوان وتوفيق الأشعة فوق البنفسجية.

"عين السمكة" - FISH-EYE

عدسية شبئية ذات مسافة بؤرية قصيرة جداً تغطي مدى واسعاً جداً يقارب 180° وحتى 197° بالنسبة للكينوبتيك (Kinoptic) وهذا ما يسمح بالرؤية وراء الشبئية.

انظر - c.f. grand-angulaire.

عَوْدَ إلى الوراء - عودة - استرجاع - نظرة إلى الوراء-

FLASHBACK

"الفلاشباك" يعني عَوْدَ القصة إلى الوراء في الزمن للتخلي، نحو أحداث سابقة، وهذا ما يسمى في المردانية (narratologie) "التشديد" أو (المعترضة التنبيهية - للمعرب). فالحويانات الزمنية من وقت لآخر في القصة وزمانها (قفزة نحو الماضي أو نحو المستقبل) أمور استعملت منذ بداية السينما لغايات تعبيرية (ابشنشتاين - Eisenstein) أوسردية.

إن هذه الصورة تبدو لنا تافهة؛ ومع هذا قام المنتجون عند عرض الفلم "النهار يطلع" (Le Jour se lève) لمارسيل كارنيه (Marcel Carne) عام ١٩٣٩، بإرغام للمخرج على إضافة كرتونة تشير إلى بنية الفلم.

انظر - c.f. flash-forward

عرض مسبق - عرض استباقي - FLASH-FORWARD

يعني هذا الاصطلاح (بالفرنسية prolepse) بأن تُدرج في فلم الصور متتالية تروي أحداثاً لاحقة للأحداث التي يذكرها الخطاب. وهكذا نجد صوراً من تنمة الفلم مدرجة في لحظة المشهد البيتي (العائلي) في فلم "الازدراء" (Le Mépris) لجان - لوك غودار (Jean - Luc Godard) عام ١٩٦٣.

انظر - c.f. flashback

ضبابي (مبهم - غامض - فضفاض) - FLOU

الضبابية مؤثر يمكن إيجاده بواسطة نقص في ضبط الصورة أو بواسطة مصافي. وكثيراً ما تستعمل للتعبير عن حالة الشخص الذاتية.

أما الضبابية الغنيّة، المستعملة في السينما من أجل إضفاء مسحة من السمو على وجوه الممثلات، فقد أصبحت اليوم مؤكدة كقالب مكرر يرتبط ارتباطاً لا ينفصم بصورة ضوئية لديفيد هاملتون (David Hamilton).

بؤرية (مسافة بؤرية)-FOCALE

"البؤرية" اختصار لاصطلاح "مسافة بؤرية"، وهي تدل على المسافة التي تصل بين البؤرة والمركز البصري للعدسة الشبكية أي المساجف. واختيار المسافة للبؤرية يحدد زاوية رؤية المجال؛ فكلما كانت للبؤرية أطول كانت زاوية المجال أضيق، وكلما ازدادت قصراً ازدادت هذه الزاوية اتساعاً.

والبؤريات الطويلة جداً تسمى شبكيات بعيدة المدى أما البؤريات القصيرة جداً فهي زوايا كبيرة أو شبكية كبيرة الزاوية. وأما الشبكية ذات البؤرية المتوسطة (أو بؤرية عالية) فهي تعطي صورة قريبة من الرؤية البشرية. وأخيراً نذكر أن "الظوم" (Zoom) هو شبكية ذات بؤرية قابلة للتغيير.

لتنظر c.f. champ, fish-eye, foyer

تفكير (تركيز محرقى) - تركيز على- FOCALISATION

استعمل جيرار جينيت (Gérard Genette) هذا الاصطلاح البصرياتي ليشير إلى البؤرة السردية (البؤرة السردية هي البؤرة التي يركز السارد اهتمامه عليها - للمعرب) للقصة (أو للخطاب)، أي وجهة النظر التي تنبئها والتي يمكن أن تتغير في كل لحظة. وتحفظ السردانية الأدبية بثلاثة أنماط من التفكير هي:

- السرد غير الميَّار (أو غير المركز) أو لن تبثِّره صفر (zero) أو "واسعة الإدراك" أو "كلية الإدراك" وهو التبثُّير الذي يقول فيه السارد أكثر مما تُعرف عنه للشخصيات (نموذج الرواية البلازكية - نسبة إلى الكاتب الفرنسي بلزك Balzac - للمعرب).

- السرد مع تبثُّير (تركيز) داخلي، ثابت أو متغير، يمر عبر ما تُعرضه شخصية ما.

- السرد مع تبثُّير خارجي، موضوعي، شامل أو "بيهاغوري" وهوسرد يُعرف عنه السارد أقل مما تُعرفه الشخصية، مع التوصل إلى سلوكيات فقط. هذه الانماجية (typologie) تبناها سردينو المينما (جوست Jost، روبار Ropars - غارديس Gardies - إلخ).

- إن وجهة النظر الفيزيائية التي نرى المشهد من خلالها "الروية" (le VOIR) والتي يمكن أن تكون وجهة نظر صفر (zero) لا تمر بأية شخصية تخيلية (من عالم الفلم) (nobody's shot) أو داخلية حيث (يمر المرء من خلال نظرة شخصية ما). ونجد جوست يتحدث عن البصرنة (ocularisation) ويضيف إليها السمعنة (auricularisation) فيما يتعلق بالاستماع إلى الصوت الذي يمكن أن يكون ذاتياً هو أيضاً.

- وجهة النظر للمعرفية، أو المعرفة (le SAVOIR) التي تسمى أحياناً تبثُّيراً، والتي تستعيد فئات جينيت (Genette) (الفنّتين الأوليين على الأكل، إذ أن التبثُّير الخارجي أكثر مخاطرة في السينما التي تحددها الإبانة).

تظنر - c.f. caméra subjective, énonciation, narration.

مزج - تسويد تدريجي - تدرُّج تلويني أو تلوين متدرِّج-FONDU

هذا المؤثر الرابط الذي يمكن الحصول عليه عند التصوير أو في المخبر أو لدى المزج (mixage) (بالنسبة للصوت)، قوامه إظهار الصورة أو الصوت أو إخفاؤهما تدريجياً (مزج صوتي أو تدرِّج صوتي).

والافتتاح بالمزج يجعل صورة تظهر من قلب السواد. أما الإغلاق بالمزج فيجعل الصورة تختفي لتصبح سوداء. وهذا الظهور - الاختفاء للصورة يمكن أن يجري بجميع الألوان: تدرج نحو الأبيض أو نحو الأحمر، إلخ. أما المزج أو التدرج المتسلسل فيعني طبع صورتين للوحدة على الأخرى.

وجرى الاصطلاح على استخدام هذه الأساليب كما لو كانت علامات فواصل؛ إن التدرجات اللونية تساعد في الإشارة إلى أول المتتالية أو إلى نهايتها. أما التدرج المتسلسل فلا يمانع بالاستمرارية رغم ثغرة مكانية - زمنية. ولكن المينما، خلافاً للغة؛ لا تعرف وضع الفواصل بقرار مسبق، وهذه الأساليب يمكن استخدامها في أي استعمال عانٍ آخر.

شكلائية FORMALISME

إن النقاد والباحثين الذين أُطلقت عليهم، بشكل ينقص من قدرهم في البدء، تسمية "الشكلائيون الروس" انبتقوا من الحلقة الأغمسية في موسكو، والمعروفة انطلاقاً من ١٩١٧ تحت اسم "أوبوياز (OPOIAZ) (مختصر مجموعة دراسات للخطاب الشعري)". ورفض هؤلاء نزعة ترجمات الحياة والمسيرة والتعريفين الاصطلاحي والمؤسسي للفن، ووضعوا قيد العمل مفهوم "التبديد"، وعرقوا التاريخ الأدبي كتاريخ للأشكال لا يمكن فصل جُثته الجمالية عن مضمونه.

واشتغل الشكلائيون على المنظومات الشكلانية للمؤلفات، وخصوصاً رومان جاكوبسن (Roman Jakobson) ففتحوا الطريق أمام النزعة البنيوية. كما اهتموا أيضاً بالسينما في نصوص أعيد تجميعها تحت عنوان بوييتيكاكينو - Poetika Kino أو "شاعرية السينما" (Poétique du cinema) عام ١٩٢٧.

انظر - c.f. contenuisme, distanciation.

حجم - مقياس - (قطع الصورة) - FORMAT--(format de l'image)

مقياس الفيلم هو عرضه؛ فالقياس العريض ٧٠/٦٥ مم، والقياس الساندار (التقليدي) ٣٥ مم، القياس ما تحت الساندار ١٦ مم وهناك قياسات مخفضة ٩.٥ مم و ٨ مم وسوبر ٨. ويكون الفيلم مخصصاً لاستعمال المحترفين أو للهواة يصب عرضه.

ويمكننا أن نسجل في مقياس واحد للفيلم، عدة قياسات من الصور.

شكل FORME

يمكن تعريف الشكل بأنه المبدأ التنظيمي للتعبير في عمل ما. فهو إذن لا ينفصل عن مضمون العمل. وقد انتقدت نظريات السينما والأدب في بعض العصور غلبة الشكل على حساب المضمون (الشكلانية) أو الاهتمام المعطى لمضمون يحمله شكل يعتبر أن الزمن تجاوزه (المضمون).

وتاريخ الأشكال للفلمية يعتبر في نظر البعض كتاريخ ثوابت الصورة (إطار cadre - تجميع montage - إارة، إلخ) رغم الصعوبة في فصلها عن المضمون السردى للفلم.

بؤرة FOYER

وهي النقطة التي تشكل العنسية الشبئية فيها صورة واضحة (تضبط)
لشيء يقع في بعد لا متناهي.

c.f. focale انظر

السينما الحرة - السينما الطليقة *FREE CINEMA*

تخليداً لحظ السينما الوثائقية الاجتماعية لدى مدرسة جون غريسون
(John Grierson)، قامت جماعة "الشبان الغاضبين" (Angry Young Men)
وعلى رأسهم لننسي أندرسون Lyndsay Anderson بتقديم برامج لأفلام
وثائقية تجريبية تحت اسم "السينما الحرة" (free cinema) وبالمشاركة مع
كتاب ومسرحيين التفتوا نحو السينما الخيالية لينتجوا بدءاً من ١٩٦٠ أفلاماً
طويلة واقعية ذات مواضيع اجتماعية بأساليب إخراجية قريبة من التلفزة؛
إنهم عبارة عن فريق خفيفة وفي يدهم كاميرا يرتحلون مساء السبت وصباح
الأحد" لكاريل ديسز (Carel Reisz) (١٩٦٠) "قطعم العسل" لطوني
ريشاريسن (Tony Richardson) (١٩٦٢). وهما العملان الأكثر تمثيلاً لهم.

* * *

G - H

مزحة - ملحّة - هزلة-GAG

كلمة إنكليزية تعني، مزحة أو هزلة بدأ استعمالها منذ ١٩٢٠ بمعنى سينمائي. وهذه المزحة (gag) عبارة عن شكل موجز ومستقل نسبياً يتميز بتغيير مفاجئ في وضع غير لائق ومضحك. وإذا كانت مزاحات بوستر كيتون (Buster Keaton) تنطلق في أكثر الأحيان من نقطة واقعية، فإننا نجد عند هزليين آخرين (جيرري ليويس Jerry Lewis) والأخوة ماركس (Marx Brothers) عالماً أكثر مجوناً. أما عبارة "running gag" فتعني المزحة المكرورة.

وقد كان ماك سينيه (Mack Sennet) أول من عهد بمهمة تخيل المزاحات إلى كاتب سيناريو متخصص هو "المزاح" (gagman).
انظر c.f. burlesque

مقدمة فلم - جدول الأسماء GÉNÉRIQUE

تدل هذه الكلمة إلى المتتالية التي تتضمن ذكر عنوان الفلم والمشاركين في الإخراج (أصحاب الاعتبار). ووفقاً للعهد أمكن وضع هذه المتتالية في بداية الفلم فقط. واليوم، ومع ازدياد أصحاب الاعتبار، كثيراً ما نجد جدول أسماء في بداية الأفلام وجدولاً في نهايتها.

وهناك بعض الأفلام لا مقدمة بالأسماء لها (فلم "اللاهت" لغودار ١٩٥٩) أو لها جدول أسماء مختصر لأسباب إيديولوجية (وهكذا أفلام العقيدة يفترض فيها عدم إظهار اسم المخرج).

ولما كانت المقدمة غير سردية وغير تصويرية، مبدئياً، فإنها تقترب من مفهوم شبه النص، الذي استنبطه جينيت (Genette) للسرد الأدبي، ولكن شبه النص هذا، خلافاً عن الكتاب، يمكن أن يختلف مع النص عندما تظهر المذكرات المكتوبة كطباعة ثانية على صور الفلم فتثير ظنين متنافسين معاً الواحد ذو مرجع واقعي والآخر تخيلي.

وتنافس بعض السينمائيين مهارةً في إبداع المقدمة بالتلاعب إما على السرد الشفهي ("الشريرة" لساخا غيتري Sacha guitry - عام ١٩٥١) وإما على الخط واللون والعناصر الأيقونية.

انظر c.f. transtextualité

نوع - فن GENRE

لقد حاول بعضهم منذ العصور القديمة أن يقوم جدولاً بوجوه الشبه ووجوه للخلاف بين الأعمال الفنية، على غرار ما فعلوه للأشكال والأجناس في العلوم. وقد قام أرسطو وأفلاطون بتصنيفات تتطرق من معايير مثل وضع المتكلم (الذي يميز

بين الإيما (mimesis) والتكلم (Diegesis))، أو من المشاعر التي تحدثها النصوص التي تتراوح بين الإعجاب (الملحمة) والرهبة (المأساة) مروراً بالانفعال (المرثي) أو السخرية (الكوميديا). وهذه الفئات المؤسسة

على الميل إلى المعرفة، تطورت إلى نظام معياري وقسري في القرن السابع عشر مع تقسم للفنون الأكاديمية في الرسم (إلى أنواع كبرى وأنواع صغرى) أو في الأدب.

إن التعريف على أساس الأنواع يطرح دائماً مشكلة تتعلق بالمعايير؛ لأن ملاءمة التصنيف لا يمكن إحرازها إلا ضمن تنظيم معين. ومن جهة أخرى نجد هذه المعايير تاريخية تماماً وخاضعة لتصورات مجتمع معين وعصر معين؛ فالدراما ظهرت في القرن الثامن عشر ولزاحت المأساة (tragédie) وحلت محلها، وأخيراً يبدو التصنيف في أنواع مرتبلاً في كثير من الأحيان مع إقرار قاعدة، هي اليوم اقتصادية أكثر منها سياسية، كما استطعنا أن نرى ذلك مع الوضع الغالب لبعض الأنواع في الصناعة السينمائية الأميركية.

إن الفن السينمائي يرتبط فعلاً بأشد الارتباط مع بنية الإنتاج الاقتصادية. فتخصص كل شركة في السينما التقليدية الهوليوودية بنوع معين أدى في الأعوام الثلاثينية إلى تماهي شركة وورنر مع أفلام العصابات وشركة يونيفرسال مع أفلام الرعب.

إن النوع الفني يتطور من الازدهار الكامل إلى الانحطاط؛ فهكذا انزاح الوسترن (Western) (أفلام رعاة البقر) والكوميديا الموسيقية وحلت محلها أنواع جديدة مثل فلم المصارعة اليابانية "الكونغ - فو" (kung-fu) أو فلم العلم - الخيالي. ويمكن للمحاكاة الساخرة واختلاط الأنواع المختلفة أن ترافق وأن تؤخر للتخلي عن نوع معين: كالوسترن سباغيتي مثلاً (وهي أفلام وسترن مصورة في إيطاليا التي تصنع معكرونة سباغيتي - للمعرب).

إن النوع يعرف بثوابته التي لا تتغير، والتي تشكل وفقاً من الانتظار بالنسبة للمشاهد، وبزوجه إلى الاستشهاد بالأمثال، إلى التلميح، إلى جميع التأثيرات التبادلية بين النصوص والتي بها يضع الفلم مشاهدته في وضع يتذكر فيه الأفلام السابقة.

انظر - c.f. réception, transtextualité.

جيانو - أصفر - GIALLO

هذه الكلمة الإيطالية التي معناها الأصلي "أصفر" وتستعمل نعتاً لصحافة الفضائح والرواية البوليسية، تعني فئة من التريلر ذات الميزانية الصغيرة خلال السنوات السبعينية (من القرن العشرين - المغرب) والتي يختلط عنفها بالرعب والتهيج الجنسي. أما أسيد هذا النوع فهم لوشيو فولشي (Lucio Fulci) وماريو بافا (Mario Bava) وداريو أرجنتو (Dario Argento).

نفلج - ضخم - GONFLER

تكبير الصورة في قطع أكبر من قطع السحب، بغية تسهيل تسويقها: فوجري تضخيم فلم ١٦ مم أو ٣٥ مم إلى ٧٠ مم. غير أن التكبير يتم على حساب جودة الفلم لأن العملية تضخم عيوبه. أما العملية العكسية، أي التصغير فإنها بعكس ذلك، تحسن جودة الفلم.

الدم المراق (أو المصفوح) - الدم المتخثر - GORE

هذه الكلمة الإنكليزية التي تعني الدم المصفوح، المتخثر، بعكس الدم الذي يسيل في العروق (Blood)، تستعمل للدلالة على أفلام الرعب ذات

الميزانية الصغيرة والتي تتميز بالطابع العنيف والدامي لعملها الموروث عن "غينبول - العظيم" والخذع السينمائية المفرطة في واقعيتها بواسطة أجسام مشوهة. وقد ظهر هذا النوع أولاً كنوع ثانوي هامشي من النوع الخيالي ثم امتد إلى أنواع أخرى تتميز بالعنف كأفلام الحرب والفنون الحربية والبوليسية (صمت الحملان - Le Silence des agneaux) - لجوناثان ديم Jonathan Demme - ١٩٩٠ - و"سبعة" Seven لدافيد فينشر David Fincher - ١٩٩٥). في المشاهد "الدموية" (Gore) هذه يستعمل تحويل شكل الأجسام أما العنوى الحالية التي تعاني منها الأنواع الفنية فإنها تجعل منها مثلاً جيداً لتطور اصطلاحات التمثيل.

انظر - c.f. fantastique, genre, giallo

حبّة - حبيبة - GRAIN

إن الطبقة الرقيقة من الإلام (الجيلاتين) التي تشكل الطبقة الحساسة المثبتة على البلورة (الفلم الخام - للمعرب) المشبعة بحبيبات من الفضة (بلورات من المركبات الملحية الفضية) التي تحدد منحى الفلم، أو "حبيبه"، بعد نظيره. فالمقصود إذن هو حبيبة الفلم الدقيقة إلى حد ما.

انظر - c.f. definition

عنسية قصيرة البؤرية - GRAND ANGLE OU GRAND ANGULAIRE

عنسية شينية قصيرة المسافة البؤرية وكبيرة فتحة الزاوية تنتج تصوير حقل واسع جداً.

المصوراتي الكبير GRAND IMAGIER

اصطلاح اقترحه ألبير لافي (Albert Laffay) عام ١٩٦٤ يعني البؤرة
الافتراضية للعرض الفلمي.
انظر c.f. narration

تركيبة تعبيرية كبيرة GRANDE SYNTAGMATIQUE

لقداء بالأسنينة البنيوية، وضع كريستيان متر (Christian Metz) عام
١٩٦٤ جدولاً بوحدات التجميع الكبرى التي يمكن رسمها في شريط الصور
الفلم الخيالي، أو التركيبية للتعبيرية الكبرى في شريط الصور. وهذه الوحدات
من السلسلة الفلمية، والمسماة مقاطع مستقلة، والمنظمة في ثمانية نماذج
تركيبية تعبيرية، إنما تُميّز اعتماداً على عدد من المعايير، أولها يقارن اللقطة
المستقلة (١) (اللقطة الوحيدة) بالتراكيب التعبيرية المؤلفة من عدة لقطات.
وتستطيع للتراكيب التعبيرية أن تكون "غير متسلسلة" زمنياً، متوازية (٢)
ومتعاقبة (٣) أو متسلسلة زمنياً وهي تراكيب تعبيرية وصفية (٤) وتراكيب
تعبيرية سردية؛ أما للتراكيب التعبيرية للسردية فتكون متتالية (٥) أو خطية
(على خط) وفي هذه الحالة تنقسم إلى مشاهد (٦) عندما لا تكون فيها
شغرات، أو متتاليات. وأما المتتاليات فيمكن أن تكون عادية (٧) أو على
حلقات (٨).

وعرض متر نموذجاً على الامتحان بفلم معاصر لجاك روزييه
(Jacques Rozier) "وداعاً يا فيليبين" (Adieu Philippine) وحلّ حدوده بنفسه
فقال أن هذا الجدول متكيف مع حالة تقليدية (كلاسيكية) في السينما ولا يأخذ

شريط الصوت في الحسبان. غير أنه رغم الانتقادات التي يمكن توجيهها إليه والتعديلات التي أجريت عليه، فإنه يمثل مرحلة من التفكير المسمياتي لا يمكن إهمالها.

c.f. segmentation, sémiologie انظر

صورة مضخمة - صورة تربية للرأس والرقبة GROS PLAN

c.f. échelle des plans انظر

مجموعة الثلاثين - GROUPE DES TRENTE

صدر قانون في ١٩٥٣ يلزم المستثمرين بتحرير فلم قصير في القسم الأول من الحفلات؛ فتم عندئذ إلغاء القصير لصالح الإعلانات أو لصالح أفلام جديدة تتجاوز ٩٠ دقيقة. فتحباً العديد من مخرجي الأفلام القصيرة، وأكثرها وثائقية، بينهم آلان رسني (Alain Resnais) وجورج فرانجو (Georges Franju) وكريس ماركر (Chris Marker) وشكلوا مجموعة الثلاثين، للدفاع عن هذا الشكل. وهكذا نشأ مهرجان الأفلام القصيرة في مدينة تور (Tours) عام ١٩٥٥. واليوم تقدم مجلة "برف" (Bref) بياناً عن نشاط هذا الفرع من السينما.

النهاية السعيدة HAPPY END

النهاية السعيدة أو (Happy end) يفرضها المنتجون على المخرجين. هذا كان حال السينما التقليدية الهوليودية في الكوميديات العاطفية فكان على الأبطال العاشقين المعنيين أن يلتقوا أخيراً وأن يتبادلوا قبلة محتشمة.

الهاردكور - الأفلام الإباحية (القاسية) (الفجة) *HARDCORE*

"الهاردكور" أو "الهارد" نوع سينمائي مؤلف من أفلام إباحية يقوم الممثلون فيه بتنفيذ العمل الجنسي فعلاً، خلافاً للـسوفتكور (softcore) الأفلام التي يكون للفعل الجنسي فيها شكلياً فقط. مثل إيمانويل (Emmanuelle) لجوست جاكين (Just Jaeckin) - ١٩٧٤. وبعد أن خرج "الهارد" من السرية في أواخر الستينات في أميركا ثم في فرنسا، أصبح منذ ١٩٧٥ مخصصاً لصالات متخصصة. إن كلمتي (hardeur et hardeuse) تستعملان للكوميديين الذين يمثلون في هذه الأفلام.

تظفر-X- c.f.

"الخيالي البطولي" *HEROIC FANTASY*

هذا النوع السينائي الذي يجمع بين الملحمة والخيالي، يقع عموماً في قرون وسطى خيالية صرف أو في المستقبل. ويكون تصوير العالم فيها تصويراً ماثوياً (نسبة إلى ماني صاحب عقيدة الصراع بين الخير والشر - المعرب) وتكون المغامرات السحرية والعنيفة التي تخوضها الشخصيات منطلقة في خيال جامع كما هو الحال أيضاً مع النيكورات والملابس (فلم "كونان المتوحش" Conan le Barbare - إنتاج ج. ميلويس J. Milius - ١٩٨١ وفلم "سيد الحلقات" (Le Seigneur des anneaux) - إنتاج ب. جاكسون (P. Jackson) عام ٢٠٠١).

مخالف لجو الفلم *HÉTÉRODIÉGÉTIQUE*

تظفر diégétique c.f.

ممثّل لجو الفلم - HOMODIEGETIQUE

تنظر - c.f. diégétique

أفق انتظاري - HORIZON D'ATTENTE

في جمالية التلقي (جوس - Jauss) يهيء العمل قارئه / مشهاده سلفاً لنمط من التلقي قائم على الرجوع الضمني إلى المؤلفات التي سبقته والتي ألّفها القارئ وبوجه خاص على المفهوم النوعي. إن علاقة العمل بنصوص الماضي تنشئ أفقاً انتظاريّاً، إنه مفهوم موروث عن "هوسرل" (Husserl) يحتله العمل الجديد ويعيد تعريفه.

خارج الإطار - HORS-CADRE

الخارج عن الإطار هو قسم من الفلم يمتد مادياً حول الصورة مثل بروابط اللوحة، حائط، خارج الصفحة أو خارج الشاشة.

تنظر - c.f. cadre, champ, hors-champ

خارج النطاق - خارج المجال - خارج الحقل - HORS-CHAMP

خارج النطاق هو الفسحة الخيالية ذات الثلاثة الأبعاد التي يوحي بها النطاق ويخفيها. إن عقلنا يلحظ بين الفسحة المرئية وبين هذه الفسحة غير المرئية، استمرارية بفضل معطيات بصرية - تجزئ الأجسام والأشياء، دخول إلى النطاق وخروج منه، نظرات - وبفضل معطيات صوتية؛ كالأصوات التي يكون مصدرها خارجياً عن الصورة (off) وليضاً بفضل

معطيات سرديّة؛ فخارج النطاق هو هذه الفسحة التي يختفي فيها الأشخاص ويواصلون الحياة في خيالنا.

وفي الصورة الثابتة يكون لخارج النطاق فسحة لا يمكن الوصول إليها نهائياً، بينما يكفي في السينما أن تصعد أو نعدّل زاوية سحب الصور حتى نصل إلى ما كانت رؤيته مستحيلة علينا وهكذا فخارج النطاق هو نطاق مؤجل.

خارج النظر HORS-VUE

نطلق أحياناً كلمة "خارج النظر" على ما هو مخبأ بواسطة عنصر من عناصر تسجيل المشاهد كالديكور أو الجمهور....

٨ مم 8 MM

سوّقت شركة "كوداك" هذا القطع الصغير عام ١٩٣٢ وكان مكرساً للسينمائيين الهواة. وقد صار توسيع مساحة هذا الفلم في العام ١٩٦٥ إلى "سوبر ٨" ("Super 8").

النص المفرط - النص القصير - المقتصر -

HYPERTEXTE/HYPOTEXTE

انظر - c.f. adaptation, palimpseste, remake, transtextualité.

• • •

I - J - K

أيقونة-ICÔNE

الأيقونة من اليونانية ومعناها الأول صورة مقدمة، تكل على الرسم الديني في كنائس الشرق.

وفي السيميائية، تشكل الأيقونة واحدة من ثلاث فئات من العلامات في نظرية بيرس (Pierce) هي الأيقونات والرموز والمؤشرات. ويقوم هذا التصنيف على العلاقة القائمة في كل علامة بين العاني (الشكل) والمعني (المعنى) والمرجع (المردّ) الواقعي. فعاني الأيقونة له علاقة معطّلة، متماثلة مع مرجعها؛ حيث أن صورة الهر تشبه الهر. كما أن تسجيل الصوت، صورة صوتية، يشبه الصوت.

غير أن الأيقونة ليست للنظام الوحيد للصورة، التي يمكن أن تكون مجردة (وبالتالي غير أيقونية) ويمكن أيضاً، علاوة عن أيقونيتها، أن تعني بطريقة رمزية. وفوق هذا فإن الصور الضوئية - للكيميائية لها طبيعة تأشيرية.

c.f. connotation, iconique/plastique, image انظر

أيقوني / تشكيلي-ICONIQUE/PLASTIQUE

تتنظم للصورة في وحدات لها دلالة (معنى)، في علامات من نوعين؛ تشكيلية وأيقونية. فالعلامات التشكيلية. وهي الأشكال والألوان والمادة، لا

تصور شيئاً ما من العالم، بل تعني (لها دلالة) في الكود البصري؛ فهي وحدها للفاعلة في الصورة المجردة. أما في الصورة التشابهيّة، للتصويرية فالعلامات التشكيلية تنتظم في علامات أيقونية.

نقص - معادلة / مهااة - تماهي IDENTIFICATION

في مصطلحات علم النفس أن التماهي هو محور تكون الشخصية؛ فمن طريق تقمصات متتالية لنماذج معينة يكون الطفل ذاتيته. وقد تصور فرويد (Freud) التماهي الأولي كتشبه شفهي بالأم. وانطلاقاً من هذه المفاهيم، قامت نظرية السينما التي تستلهم التحليل النفسي (بودري Baudry - متر Metz) بابتكار مفاهيم جديدة.

والتماهي الأولي مع الكاميرا يغطّي الفكرة القائلة أن عين المشاهد تتماهي مع العنسية الشبكية في الكاميرا عند التصوير؛ فالقوانين الضوئية التي تتحكم في الأجهزة وكود للرؤية، يؤيدان إلى تطابق العين الحقيقية مع هذه العين الخيالية للصرف التي هي عين المشاهدة. وهكذا يشعر المشاهد لدى تغيّرات زوايا التصوير بانطباع بأن عينه هي التي تعدل للصورة.

أما التماهي الثانوي فيستعيد ظاهرة تم كشفها قبل مجيء السينما بكثير وخاصة بالنظام التوهمي؛ فالمشاهد يتماهي خيالياً مع الشخصيات. غير أن الفكرة تذهب أبعد من ذلك إذ تبين أن المشاهد يتقمص الوضع التوهمي الذي يعرضه عليه الفلم، عن طريق التقطيع، مثلاً عن طريق تعدد وجهات النظر.

انظر - c.f. dispositif, impression de réalité.

"أدهك" أو (م.د.س.ع): معهد الدراسات السينمائية العليا - IDHEC

تنظر c.f. femis

توهم مرجعي - ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

تنظر c.f. déconstruction, dysnarratif

صورة IMAGE

الصورة الفلمية، كالصورة الثابتة، لها حقيقة تصويرية مزدوجة (أرنهايم Arnheim)؛ كمساحة مسطحة ذات بعدين وكممثل لعالم في العمق، أي ثلاثي الأبعاد.

وهي، من الناحية التقنية، قد تعرضت لثورة؛ فمن صورة كيميائية في مرحلة أولى، (ضوء على بلورة مطيئة) يمكن أن تصبح إلكترونية منذ ظهور التلفزة والفيديو بل هي اليوم رقمية (numérique). وإذا كنا نستطيع تقنياً أن ننقل من الواحدة إلى الأخرى - نقل الصورة الفيديو إلى بلورة (فلم)، وإسقاط فلم سينمائي في التلفاز و"رقمنة" صور الفلم الجزئية (رقمنتها أي جعلها رقمية - المعرب). كرقمنة الصوت الفلمي - فمعنى ذلك نزع الصفة المادية، من العلامة الفيديوية إلى التكويد (codage) الرقمي للإعلام بحيث لا يعود للمشاهد يستطيع أن يتعرف على أصل الصورة.

والحال أن الصور الضوئية والسينمائية، المُنْتَجَة بطرق ميكانيكية، خلافاً للرسم (dessin) والرسامة (peinture) (أي فن الرسم بالألوان - المعرب)، كانت لها علاقة وجود أي علاقة "لُونطولوجية" مع العالم (بازن Bazin). كانت تشكل لثراً (ودليلاً) مما كان أمام جهاز التصوير. إن نظرية

البصمة هذه كانت مفتاح مفهوم الواقعية في السينما من أندريه بازن إلى بيتر وولان (Peter Wollen) كاعتقاد بوجود علاقة مباشرة وغوية مع العالم. إن الصورة الرقمية تفقد من ماديتها ما تكسبه في مجال التشابه حتى إزالة المرجع الذي تعود الصورة تكوينه عن طريق الحصاب بعد إعادة تركيبها.

تظفر - c.f. icône, indice, photogramme, signe.

صورة توليفية (طريقة في التصوير الملون - المعرب) - IMAGE DE SYTHÈSE

تظفر c.f. image, numérique

صورة ذهنية IMAGE MENTALE

الصورة الذهنية، في علم النفس، صورة ذاتية صرف ولكن مضمونها مشابه لصورة إدراك بصري أو سمعي أو حتى شمّي.

وقد ظهر تمثيل الصور الذهنية منذ بدايات السينما، مع وضع تذكّري أو وضع قصة مروية أو إدراك حلمي (أي عن طريق الأحلام - المعرب). ففكرة للشخص وانفعالاته ورغباته قد ترجمت في كثير من الأحيان إلى صور بواسطة التيار الانطباعي (دولاك Dulac - إشتاين Epstein - غانس Gance). وهي تختلف عن الصورة للمسماة بالذاتية التي تُترجم وجهة نظر جسمانية لدى شخص ما (تُبَيِّر أو عيان دلخلي).

الصورة الحركية IMAGE-MOUVEMENT

جعل جيل دولوز (Gilles Deleuze) من الصورة الحركية والصورة الزمنية أكبر تعديلين في السينما. فالصورة في السينما، حسب رأيه بل

وحسب ملاحظات الفلامة أيضاً (علم السينما والأفلام وأثرها الجمالي والاجتماعي - المعرب)، ليست صورة تضاف إليها الحركة، بل صورة في حركة بصورة مباشرة، في اللقطة التي نعرف بأنها "قطع متحرك للديمومة". وهذا المفهوم عن الصورة الحركية (١٩٨٣) يميز في رأي دولوز مرحلة هي مرحلة السينما التقليدية وتتبعها الصورة الزمنية.

ويميز دولوز داخل فئة السينما الحركية عدة أنماط خاصة: للصورة - الإدراكية التي تعادل تصوير الشيء، والصورة- الفعل التي تصور للقوة أو الفعل (وهذا ما يمكن ربطه بالصعيد المتوسط) والصورة- العاطفة التي تصور النوعية أو للقدرة للمجموعة مع لللقطة المضخمة في كثير من الأحيان.

صورة فصورة IMAGE PAR IMAGE

انظر c.f. cinéma d'animation

الصورة الزمنية أو الصورة - الزمن IMAGE-TEMPS

تتل الصورة الزمنية عند دولوز (Deleuze) (١٩٨٥) على الصورة ا لحديثة، أي صورة ما بعد التقليدية، أي ابتداء من أوزو (Ozu) وولز (Welles) والواقعية الجديدة والموجة الجديدة. فحتى ذلك الوقت كانت الحركة وحدها نعرفت للصورة وكان السينمائيون عندئذ يحسون الرغبة في استكشاف الزمن وبضرورته. إن الفلم الكلاسيكي، فلم الصورة الحركية، كان يجري في الزمن الحاضر أما السينما العصرية فتعطينا رؤية للزمن.

السينما المجسّمة (أو السينما النافرة، الثلاثية الأبعاد) - IMAX /

IMAX 3D

هذه الطريقة للتكنية تستعمل منذ ١٩٧٠ صورة كبيرة جداً (٥١ مم × ٧١ مم) مُسقط على شاشة ارتفاعها من ٢٠ إلى ٣٠ متراً. وتستخدم السينما "الأقصوية" (Omnimax) شاشة نصف كروية، أما السينما النافرة 3D (أي الثلاثية الأبعاد) فتضيف التجسيم النافر منذ ١٩٨٦. ويتم الحصول على طريقة "التجسيم النافر" بفضل صورتين يُسقطهما جهازان مترامنان وتتطلب استعمال نظارات خاصة لأن الصور موجهة بشكل متلوب إلى العين اليمنى والعين اليسرى.

انطباع بواقع حقيقي - IMPRESSION DE RÉALITÉ

لقد حظيت السينما الخيالية دائماً بتصديقة كبيرة. وقد جرت دراسة هذه الظاهرة النفسانية ضمن نطاق الفلامة (علم السينما والأفلام - المغرب) على يد أندريه ميشوت (Andre Michotte) وهنري والون (Henri Wallon) اللذين اعتبرا عدم تحرك المشاهد وظلام الصالة الشعاعين الموجهين إلى تسلط نفسي قوي (ويقارن أحياناً بأسطورة مغارة أفلاطون).

وعن طريق مقارنة السلطة المتحققة للفلم مع التصوير الضوئي أو المسرح، أظهر كريستيان متر (Christian Metz) (١٩٥٦) دور الحركة، المنتجة ميكانيكياً ولكن من المستحيل تمييزها على المستوى الإدراكي لحراك الحياة الواقعي، الذي يؤدي فوق ذلك إلى تقوية الانطباع بحجم الأشياء والأجسام بفصلها عما يبدو كتفاع (أو كخلفية). كما أن المقارنة مع المسرح تظهر أن الإيمان والمشاركة العاطفية والإدراكية لمور تتغذى من غياب

المعدات السينمائية كواقع، بينما عظمة واقع المسرح المفرطة تؤذي الانطباع بحقيقة جو الفلم.

c.f. dispositif, effet phi, identification. انظر

IMPRESSIIONNISME تعاطعية

وصف النقاد بالانطباعية أول طليعة فرنسية في العشرينيات (من القرن العشرين طبعاً - المغرب) (دلوك Delluc - غرانس Grance - ابشتاين Epstein) بأنها الرجوع إلى الانطباعية في الرسم والأدب، وبأنها معارضة للتعبيرية في السينما (Expressionnisme).

وتبقى الجمالية التعبيرية صعبة التعريف وهي تعتمد على تمثيل العواطف والحالات الروحية بفضل كاميرا متحركة وطبعت على مطبوع، وزوايا لأخذ صور متخيلة، ذاتية، وتجميع قصير أو بتحويل الصور الذهنية إلى صور بصرية.

داخل، في، داخلي-IN

يدل الاصطلاح داخلي (in) على كل ما يظهر في حقل الصورة، من عناصر بصرية أو صوتية، بمكن ما لا نراه والذي هو خارجي (off) أو خارج الحقل.

في غياب كذا - استبدال - في مكان كذا - عوضاً عن-IN

ABSENTIA

العلاقات العوضية (in absentia) تعني علاقات المعنى التي يمكن إقامتها بين العناصر التي تظهر في نص ما والعناصر التي يمكن أن تحل مكانها. وهذه الوحدات تشكل نموذجاً.

c.f. in praesentia انظر

ترصيع - تنزيل - INCRUSTATION

تقوم هذه الخدعة على إدراج صورة في صورة أخرى مسحوبة على حدة (شخص في ديكور مثلاً). وكان للحصول على ذلك يتم سابقاً بأساليب تستعمل ساترات، أما اليوم فقد تيسر الأمر عن طريق معالجة رقمية للصورة.

تظهر - c.f. transparence 1, travelling matte.

مستقل - INDÉPENDANT

استعملت كلمة "مستقلون" أولاً لرواد السينما الأميركية الذين رفضوا احتكار استثمار السينما وأسسوا هوليوود ليهربوا من الحرب الحقيقية التي خاضها صاحب امتياز البراءات، المهندس توماس إديسون (Thomas Edison).

ويوصف بالمستقلين، السينمائيون الذين يتجنبون طوق الشركات الكبرى ليحتفظوا بحريتهم في التعبير. وهكذا أنتج جون كاسافيتس (John Cassavetes) في الولايات المتحدة، ووزع جميع أفلامه بنفسه. ولهذا السبب يدعى السينمائيون التجريبيون ميكاس (Mekas) وبرلكهج (Brakhage) وور هول (Warhol) بالمستقلين النيويوركيين.

تظهر - c.f. avant-garde, underground.

مؤشر - INDICE

العلامة هي إحدى فئات الإشارات الثلاثة، التي سجلها بيرس (Pierce) مع الأيقونة والرمز. وهي تتميز بعلاقة تجاورية كعلاقة العلة بالمعلول بين العاني والمرجع (فهى إذن علاقة غير اصطلاحية ولكنها ليست أيضاً معللة

بالتشابه). فالدخان الذي يدل على وجود النار أو بصمة الإصبع، التي تدل على وجود يد، يشكلان مؤشرين (أو فطين - المعرب).

وهذه الفئة أساسية في السينما لأن الصور والأصوات تشكل فيها ليقونات - فهي تشبه ما تمثله - وعلامات معاً؛ إنها بالفعل نتاج بصمة تركها على الفلم من كان أمام آلة للتصوير.

تظهر - image - c.f.

في حضور كذا - حضوره - *IN PRAESENTIA*

العلاقات "الحضورية" (*in praesentia*) عبارة عن نوع من التلاقي بين العناصر التي تشكل نصاً ما. من نوع "و" - "و"، إنها تتطرق بالمحور التركيبي التعبيري للسلسلة المنطوقة أو الفلمية.

تظهر - *in absentia*, syntagme. c.f.

مُدْرَج - معترض أو معترضة *INSERT*

"المدرج" أو "المعترض"، الموضوع بين لقطتين، عبارة عن لقطة مضخمة لشيء يُقصد منه إبراز تفصيل مفيد لفهم المشهد الحاضر أو مشهد أت في الفلم.

داخلي - الداخل - *INTÉRIEUR*

المشاهد الداخلية تصوّر في أماكن مغلقة ومكتوفة، سواء كانت حقيقية أو مركبة في استوديو. ويحمل السيناريو للمؤثر "داخلي نهاري" أو "داخلي ليلي".

تواجد نص ضمن نص آخر - تدخل نصين-

INTERTEXTUALITÉ

انظر transtextualite c.f.

عنوان داخلي - عنوان فاصل INTERTITRE

انظر carton c.f.

INTERVALLE-(فاصلة)

بالمقارنة مع الموسيقى التي تتلاعب بالفواصل، بالفسحات بين نوتتين، سطر دزيغا فرنوف (Dziga Vertov) نظرية الفواصل بين لقطتين، وهو أساس سينما غير المردية وغير الخيالية (الرجل نو الكاميرا L'Homme à la caméra عام ١٩٢٩) سواء كانت فواصل موسيقية تقع بين لقطتين، أو لحنية مع صور مطبوعة فوق بعضها البعض.

انظر continu/discontinue, montage c.f.

قزحية (العين) - سجاج (آلة للتصوير)-IRIS

القزحية هي أحد الأشكال الأكثر انتشاراً لسجاج آلة تصوير.

إن الفتح والإغلاق بواسطة القزحية عبارة عن مؤثرات كثيراً ما تستعمل كفاصل في الأفلام للصامتة، ويتم الحصول عليها بوضع قزحية قرب العدسة للشبيبة، وهناك دائرة محاطة بالسواد تفتح وتغلق لتشير إلى بداية وإلى نهاية المتتالية أو الفلم. وقد أعادت "الموجة الجديدة" استعمال هذا المؤشر بتحويله في كثير من الأحيان عن دلالاته التقليدية لتجعل منه تكريماً للسينما.

تمثيل أو تلبية الدور-JEU

للممثل مرادف لتأدية ممثل ما لدوره.

منكرات مفلّمة JOURNAL FILMÉ

يمكن للمنكرات للمفلّمة أن تبدأ بالخيال (كالندر - Calender -، لأطوم إيغويان Atom Egoyan - ١٩٩٢) أو أن تشهد عن حياة سينمائي (كارو ديارو Caro Diario - لنّني موريتي Nanni Moretti - ١٩٩٤). وهي ليست مهياة دائماً لتتوجه إلى الجمهور ("غداً وأيضاً غداً" Demain et encore ١٩٩٥ - لدومينيك كابريرا Dominique Cabrera)، ولكنها يمكن أن تكون، بدرجات مختلفة، أساساً لعمل فنان؛ "لاجنس" No sex - "الليلة الأخيرة" Last Night للفنانة التشكيلية سوفي كال Sophie Calle (١٩٩٥) أو "التقليم المنزلي" - Home moving - لستان برلكهاج Stan Brakhage. وهذه السينما بصيغة المتكلم، والتي ما تزال قليلة إلا في التلفزة، أخذت اليوم تكتسب جمهوراً أوسع.

قطع قافز - تقطيع JUMP CUT

توصيل للفلم مع قطع بعض الصور من ضمن اللقطة بطريقة لا تلاحظ. وهذه التقانة تتيح استبعاد الوقت الضائع وهي تستخدم في الأفلام التعليمية وفي الريبورتاج التلفزيوني.

c.f. saute نظّر

عين السينما-KINO-GLAZ

c.f. ciné-cil نظّر

LM

خطاب - لغة خاصة بميدان معيّن LANGUAGE

لقد جاء التفكير مبكراً بأن السينما، كوسيلة تعبيرية، هي وسيلة تواصل أي خطاب.

لقد سعى السينمائيون الروس (كوليشوف Koulechov - أيشنشتاين Eisenstein) إلى رؤية نوع من "سينما-لغة" أو "لغة سينمائية" في الفلم تعادل اللغة الطبيعية واعتبر لقطاتها كلمات، منسقة في جمل بواسطة تجميع (مونتايج) كلي القدرة على إنتاج المعنى.

وأعادت السيميائية طرح المسألة عن طريق استعادة الآلية المنهجية لدى الألسنية البنيوية. وبرهن متر (Metz) (١٩٦٤) أن السينما ليست لغة، لأنها لا تمتلك ترابطها المزدوج في وحدات لها معنى وفي وحدات ليس لها معنى (علماً أن الصورة تتوضع دائماً في المعنى). وهي أيضاً خطاب يمكن مماثلته مع الخطاب الشفهي، الذي يجمع اللغة والكلام (سوسور Saussure)، بقدر ما يبتعد عن الاستقاء، كاللغات الطبيعية، من قعر معين، من مخزون من الكلمات والأشكال النحوية التي ينقلها الكلام إلى الحال للراهن. وليس ثمة قواميس ولا قواعد لغوية، ولا خزان من الصور والأشكال التي تنتج تكوين

الفلم المنقول مباشرة إلى الحال الراهن. فالسينما "كخطاب بدون لغة" تمتلك مع ذلك كودات عديدة تحكم الأقوال، كشفت عنها السيميائية في المرحلة الثانية.

هذه النظرية المنهجية بقيت سائدة طوال عشر سنوات تقريباً. ثم انتقل المرسى نحو التحليل النفسي ثم نحو علم النفس المعرفي.

انظر - c.f. code, cognitivisme, iconique/plastique, grande syntagmatique

الفانوس السحري LANTERNE MAGIQUE

الفانوس السحري هو سلف جهاز الإسقاط، يستعمل منذ القرن السابع عشر مبدأ الغرفة المظلمة؛ فهو يتكوّن من مصدر منير صغير ومن عدسية شبيثة تشكل صورة كبيرة على شاشة انطلاقاً من صفحة زجاجية مدهونة.

القائمة السوداء LISTE NOIRE

انظر c.f. maccarthysme

فلم طويل LONG MÉTRAGE

تعرفه النصوص الرسمية كفلم طوله أكثر من ١٦٠٠م من قطع ٣٥م من النموذج الموحد، يستمر عرضه ٦٠ دقيقة على الأقل. وكان القطع الأكثر انتشاراً لمدة طويلة هو ٩٠ دقيقة مع بعض الاستثناءات الملحوظة مثل فلم ذهب مع الريح لفكتور فليمينغ (Victor Fleming) عام ١٩٣٩ والذي كان يستمر ٢٢٥ دقيقة. واليوم تميل مدة عرض الأفلام إلى التناول.

لوما - رافعة على عربة (شاريو)-LOUMA

للوما رافعة مركبة على عربة (شاريو) يحمل ذراعها المتداخل (التسكوبي) الكاميرا. ويتم التصوير بتحكم عن بعد وتكون التقلات الأكثر تعقيداً في منتهى الدقة. وقد استعملها لأول مرة رينه كليمان (René Clément) عام ١٩٧١.

نور - إنارة - ضوء-LUMIÈRE

يكون للعمل على النور موكولاً إلى مدير التصوير أو الرئيس المصور. فهو الذي "يبنى" أنوار الفلم ويكتفها، سواء كانت طبيعية أو اصطناعية. وفي الديكور الطبيعي تستعمل مصابيح لنشر النور ويمكن تقويته بواسطة نوات. وفي دحل الاستوديو، تتبر النوات المشهد المطلوب نقله بنور رئيسي قوي إلى حد ما، ونور مواجه يُسمى نور الجو وهو أخف، ونور جانبي يُسمى النور الملامس، ونور خلفي (balck light) وهو الذي يفصل بين موضوع للتصوير والديكور ويشكل هالة.

الماكارتية-MACCARTHYSME

في أيام الحرب الباردة في نهاية الأربعينيات أخذت لجنة النشاطات ضد أميركا تطارد محترفي السينما المشبوهين بالتعاطف مع الشيوعية، وذلك بدفع من عضو مجلس الشيوخ ماكارتني. وقامت عند ذلك مطاردة حقيقية للمساحرات، مع الممارسات المختصة بذلك من تشجيع الوشاية والافتراءات وتشكيل لائحة سوداء تطرد من حلقات الممثلين من تعبا عنهم بطاقات

قثبات". وأحيل العديد من المهنيين، من سينمائيين وعمال تشغيل وكتابة سيناريو إلى البطالة. وغادر بعضهم وطنه (فأخذ جوزيف لوزي Joseph Losei - يصور في إنكلترا ابتداء من عام ١٩٥١) واختبأ آخرون تحت أسماء مستعارة (كاتب السيناريو دالتون ترومبو Dalton Trombo). أما العشرة من جماعة هوليود الذين رفضوا التعاون مع اللجنة فوجدوا أنفسهم في السجن. ثم هذا الوضع وصار طبيعياً حوالي ١٩٥٥.

ماك غوفن MAC GUFFIN

هذه الكلمة التي اخترعها ألفرد هتشوك (Alfred Hitchcock) تدل على تفاصيل الكلام التي تشكل فخاخاً سرديّة تعمل على تحويل المشاهد نحو حل خاطئ للحبكة.

٤١

ملكماهونيون MAC MAHONIENS

كانت هذه الكلمة تدل على جماعة من نقاد مجلة "نفاثر السينما" (Cahiers du cinéma) مقيمين في سينما ماك ماهون والذين كانوا في الستينيات يدافعون عن سياسة المؤلفين، أميركية صرف، تحايي لانغ (Lang) ولوزي (Losey) وبرمينغر (Preminger) وولش (Walsh) وتماكس الجماعة المائدة أقصار هوكس (Hawks) وهتشوك (Hitchcock).

تقتر - c.f. Hitchcocko-hawksien, politique des auteurs.

مخزن - ملقم - مشط - MAGASIN

المخازن هي الطبق - أو الملقمات - المثبتة على الكاميرا وفيها مخزن للفلم. والفلم البكر يكون محمولاً في المخزن المُعطى بينما يحتفظ المخزن المتلقي بالفلم المطبوع. وفي خارج ذلك تحمل المخازن وتقرّع في كيس كتيم للنور.

الأكبر - الكبرى - MAJOR

هذا الاختصار لـ "كبريات الشركات" (the major companies)، كان يدل قبل الحرب على المستودعات الخمسة الكبرى في هوليوود وهي: فوكس (Fox) - "مترو غولدن ماير" (MGM) - بارامونت (Paramount) - RKO - وورنر (Warner) بالمقارنة مع الصغرى وهم كولومبيا، يونايكد أرتيست (الفنانون المتحدون) (United Artists) أونيفرسال (Universal).

توثيق صنع الفلم - أو توثيق الفلم MAKING OF

توثيق صنع الفلم (making of) توثيق عن تصويره وصنعه. وكان أحد أوائل هذا النوع عبارة عن فلم قصير تمّ تقديمه عام ١٩٢٨ على يد جان دريفيل (Jean Dreville) بعنوان "حول المال" عن صنع فلم "المال" لمارسيل ريببيه (Marcel L'Herbier). وكان التوثيق الذي حققه أورسون ويلز (Orson Welles) بعنوان "تقديم عطيل" (المنتهي عام ١٩٧٨) حول تقديم فلمه "عطيل" (١٩٤٩-١٩٥٢)، مقررّاً للتلفزة وكن حصل على لاجزاج إلى الصالات. إنه اليوم عمل قائم بذاته.

غير أن توثيق صنع الأفلام، الذي أصبح رائجاً جداً منذ الثمانينيات، يتحقق عموماً لغايات تشجيعية ومرافقة إطلاق الإنتاجات الضخمة.

انظر c.f. transtextualité

تصميم مصغر- MAQUETTE

وهو عبارة عن ديكور مبني على قياس مصغرٍ يجري نقله على حدة وإدراجه في صورة مركبة (عن طريق تقنية سلترة - مباشرة معاكسة) مع الممثلين، أو عنصر من ديكور يربط مع الديكور ذي الحجم الطبيعي، المصنَّع من أجل التلاعب بعنق المجال ويتم إعادة تناسبه مع الواقع بواسطة جهاز بصري خاص.

مواد التعبير- MATIÈRES DE L'EXPRESSION

تنظر- c.f. expression

الراوي الأكبر- MÉGA-NARRATEUR

تنظر- c.f. énonciation, focalisation, narration, récit.

ميلودراما- MÉLODRAME

كانت الميلودراما، في المأساة اليونانية وبدءاً من القرن الثامن عشر حيث دلت على الأوبرا، عبارة عن دراما مرفوقة بحوارات وأغان. وفي القرن التاسع عشر تطور معناها نحو دراما شعبية قريبة من العنف المحزن في الرواية "لقوطية" (gothique) الإنكليزية، التي تفتن عاطفتها المبكية بالمفاجآت المسرحية وبالحبكات التي تفيض من دماء معقدة ويكون أشخاصها، المتمنجون، هم العاشق الأول للشاب والبطل المضطهدة والخائن المخدع الوصولي، وكل هذا مدعوم بموسيقى معبرة. وتشهد السينما، مع أطفال القربوس" (Les Enfants du Paradis) لمارسل كارنيه (Marcel Carné) (١٩٤٥) - بروج هذا النوع المتمركز خلال القرن التاسع عشر في صالات شارع المعبد الذي تحول اسمه إلى شارع الجريمة (boulevard du Crime).

إن السينما تستعيد منذ البداية هذه الذخيرة الشعبية، وثمة سينمائيون كبار يشتهرون في هذا النوع، من أمثال غريث (Griffith) في فلم "الزنبقة المحطمة" (Le lys brisé) (١٩١٩)؛ وبورزاج (Borzage) في فلم "ملك الشارع" (Street Angel) (١٩٢٧) - وسيرك أيضاً (Sirk) في "السر الرائع" (Le Secret magnifique) (١٩٥٤) أو رينر ويرنر، فاسبيندر (Rainer Werner, Fassbinder)، أما القوالب السردية فيضطلع بها بعضهم حتى الغنائية، بينما يفككها آخرون ليقوموا تفريقاً؛ وهذا هو حال فاسبيندر (Fassbinder) ابتداء من ١٩٧٠، بدءاً من "تاجر الفصول الأربعة" إلى "جميع الآخرين يدعون علي" مروراً بـ "إففي بريست" (Effi Briest).

استعارة - مجاز - MÉTAPHORE

هي استعارة، صورة بلاغية، تنقل معنى الكلمة الأصلي نحو معنى آخر عن طريق مقارنة تبقى ضمنية مثل: "كنت أسدي الرائع للكرام" (هوغو - Hugo).
أما في السينما فإن ما يسمى "استعارة" يكون في كثير من الأحيان مقارنة كلمة بكلمة. وهكذا نرى فريتز لانغ (Fritz Lang) في "الغضب المستسيط" (Fury) ويلحق بلقطة لنساء أثناء نشرهن لإشاعة بلقطة لدجاجات نقالي؛ والمقارنة هنا صريحة. وبالمقابل نجد الأسود الحجرية الثلاثة التي تبدو وكأنها تنتصب في "الدائرة بوتمكين" (Le Cuirassé Potemkine) - لإيشنشتاين، لكي تعني أن الثورة سائرة، كلاهما يشكلان استعارة.

إن الاستعارة التي أعطاها الشكلائيون قيمتها أيام السينما الصامتة، مثلها مثل أساليب المقارنة، قد تجنبها السينما الكلاسيكية التي تجدها بالغة الإحاح والاستطراد.

وعاد الألسنيون والمحللون للنفسانيون لابتداء من السبعينيات إلى نظام الاستعاراتي فأصبحت الاستعارة والكناية مرآة في تصوير الفكر بالنسبة للأولين ومبدلين كبيرين خاصين للرتبة الرمزية في نظر الآخرين. وسوف تمزج السينما هذه التناولات بجعلها من الاستعارة والكناية عناصر أساسية في تكوين معنى الصورة.

انظر - c.f. figure, signe.

ما وراء النص - تطبيق على النص (نقدًا وتحليلًا) -
MÉTATEXTUALITÉ

انظر c.f. transtextualité

نهج - طريقة - MÉTHODE

تتضمن كلمة نهج لتشير إلى مدرسة الممثلين (l'Actor's Studio).

مجاز مرسل - MÉTONYMIE

هي استعارة، صورة بلاغية، تقوم على تسمية شيء بواسطة كلمة تكل على شيء آخر، بينهما علاقة العلة بالمعلول (عاش من عمله) أو علاقة احتواء (شرب كأساً) أو علاقة تجاور (الجزء عن الكل): "هذا الزند الذي ألقا هذه الامبراطورية مراراً كثيرة".

وقد أمكن القول أن الكرة الممرغية التي تطير عند موت الحفيدة في فلم لانغ (Lang) "السيد الملعون" كان في وقت معاً استعارة عن طريق المقارنة مع شكل الطفلة، وكنية لأنه شكل امتداداً لناعها.

وكصورة للتجاوز تعمل الكناية في التجميع (المونتاج) التقليدي لقائم على شفافية وعلى تصور وصل يصون الاستمرارية المكانية والتشكيلية وجو الفلم.

مخرج - (ومعناها الحرفي 'واضع في مشهد' لأنه يحول الأشياء
والأفكار المكتوبة إلى أشياء وأفكار تشاهد بالعين-المعرب) - METTEUR
EN SCENE

إن كلمة مخرج مستعارة من المسرح وهي، قَبْلَها، سِيئة التلاؤم مع السينما
وذلك بسبب عودتها إلى 'مكان للمشهد' لا وجود له في السينما، وإلى التمييز
النوعي الخاص بالمسرح الذي تقيمه مع المؤلف؛ ففي السينما ما يزل يُحتفظ
لحيثاً بالتمييز بين السيناري (ككتب السيناريو) والحوارتي (ككتب الحوار) والمخرج.

انظر - c.f. cinéaste, politique des auteurs, réalisateur.

تقليد - إيماء - MIMESIS

كلمة (ميميسيس) (mimesis) اليونانية تعني 'تقليد' بمعنى سرداني
وبمعنى تمثيلي معاً.

ففي ميدان المسرح تدل "الميميسيس" على شكل من البيان الشفهي الذي
يجري فيه تقليد حركات الشخصيات وأفعالهم وأقوالهم؛ وهذا الشكل القائم
على التقليد يشجبه أفلاطون الذي يفضل الديجيسيس (diegesis) أي الكلام
على لسان الغائب (كالمحمة) والذي لا يقدّ الحقيقة. أما الفن "التقليدي"
(الإيمائي - المعرب) بامتياز فيؤديه المسرح في أيامنا.

وفي ميدان التمثيل بواسطة الفنون البلاستيكية، فإن "الميميسيس"
(التقليد) هو تقليد تمثيلي، هو التشابه الذي يراه البصر، والذي تصوّره
أرسطو في مؤلفه "البويطيقا" (Poétique) كتعبير، كمظهر محسوس لطباع
خافية، يدل على الرغبة في المعرفة وليس كتقليد دقيق للمظاهر.

انظر - c.f. diégèse, monstration.

فلم ضمن فلم (حرفياً) "وضع في هاوية" - MISE EN ABYME (EN ABIME)

هذا الاصطلاح المأخوذ من فن الشعارات يشير إلى النقطة المركزية في الترس الذي يحمل صورة مجموع الشعار (علماً أن الإعلان عن جينة "البقرة الضاحكة" (La vache qui rit) هو رمزه الحديث). وقد أعاد أندريه جيد (André Gide) استعماله في قصته "بالود" (Paludes) ليشير إلى شكل من القصة ضمن القصة مع ارتداد فعل للشخص على ذاته. وهذه الكلمة، في الأدب وفي السينما، تطرح المشاكل ذاتها من حيث التصنيف والبحث عن معايير ملائمة.

إن "الوضع في هاوية" لا يمكن أن يفصل عن أسلوب "الفلم في الفلم" أو السينما في السينما، بمقدار ما يظهر الفلم الثاني عموماً كانعكاس للفلم الأول.

c.f. film dans le film, transtextualité. انظر

المزج الصوتي - مزج الأصوات (في شريط واحد) - (مكساج) - MIXAGE

هذه العملية التركيبية في قاعة التسجيل تقوم على تأمين توازن مختلف أسرلة للفلم الصوتية في شريط صوتي واحد. والمزج يعبر، على الأخص، حجم الأقوال بالنسبة إلى ضجيج البيئة، ويصحح التأثيرات ويضبطها.

نموذج MODÈLE

c.f. cinématographe انظر

حديث - عصري MODERNE

يرتبط مفهوم الحداثة في أواخر القرن الثامن عشر بمشروع "الأثوار" ويعمّاد فلسفة الفن. وهو يتميز في الميدان الجمالي بتحرر الفن من الميكرات المؤسسة والأخلاقية التي كان يعاني منها - أي أنه تكون كمجال (بورديو Bourdieu) - كما يتميز بإرانه الانقطاع عن التقاليد. وفي بداية القرن العشرين أصبح تجدد الرسم يتمثل بالتعبيرية والتجريد.

وفي السينما، كفن جديد يغلب فيه التصوير والمرد، يكون مفهوم الحداثة أصعب على من يريد للوصول إلى لّبه. وتجري عموماً مجابهة الفترة الكلاسيكية للهوليودية، المؤسسة على جمالية الشفافية، بالتجريبية الشكلانية الطليعية خلال الستينيات في أوروبا، والتي تعمل بوجه خاص على تفكيك القصة لإلقاء الضوء على أساليب إنتاجها. غير أن بعضهم يصفون سينمائيين مثل روسيليني (Rossellini) بالعصريين رغم أن هؤلاء يرفضون كل شكلانية.

تظهر - c.f. déconstruction, dysnarratif, post moderne.

تبيان - إظهار MONSTRATION

بوحى من مقارنة أفلاطون بين التقليد (الإيماء) والحو للتخيلى، فإن هذا التعبير الجديد، الذي اقترحه بعض المردانيين، يعني شيئاً بسيطاً هو تبيان وإبراز فعل أو حدث ما بتمثله من قبل شخصيات كما في المسرح. وهذا التعبير الذي فكر به أندريه غودرو (André Gaudreault) لإبراز الشكل البدائي للتمثيل السينمائي (أفلام تعتمد نقطة واحدة، تسجيل مناظر ومشاهد)

إنما يتعارض مع السرد مع أنه يشكل للدرجة الأولى منه، أي "الفعل للمؤسس الذي لولاه لما وجد السرد للفلمي" (غارديس Gardies).

نظرة - c.f. cinéma des premiers temps, diégèse, narration.

تجميع (مونتايج) (تصوير - ترتيب - توليف) - MONTAGE

يقوم التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات المفصلة وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجمع. وقد تطورت عملية التجميع تطوراً سريعاً جداً لثناء السنوات الأولى من وجود السينما. وكانت مرثي لوميير (Lumière) تمثل لقطة واحدة بالكاميرا الثابتة. غير أنه جرى قبل العام 1905 لصق أطراف لقطات يمكن أن تنتظم في قصة. وحوالي 1910 تم اكتشاف ما يعادل التجميع الحالي أي تقطيع مشهد إلى لقطات مفصلة من مختلف نقاط النظر، والذي يقيم علاقات سيميائية وشكلانية معاً بين اللقطات المتتالية عن طريق تلاوب نقاط النظر (في الحقل والحقل المعكس، مثلاً) وعن طريق الوصلات.

وكل فلم هو فلم مجمع - رغم الحالة القصوى المتمثلة في فلم "المشفقة" (La Corde) لهتشوك، 1948، الذي تم تعليمه تقريباً في لقطة سميائية واحدة، ولكن عدد اللقطات متغير؛ وهذا العدد الكبير جداً في الأفلام الصامتة، وبوجه خاص لدى السينمائيين الروس، أخذ يقل في كثير من الأحيان ابتداءً من 1945 أفلام "أعول حياتنا" (Les plus belles scènes de notre vie) لولر - Wyler (1946) يمد بالكاد أكثر من 500/ لقطة تدوم 170 دقيقة. غير أن الأفلام في السينما الحديثة، حوالي 1970، لم تعد تعد سوى حوالي

عشر لقطات (عند فوليبي غاريل Philippe Garrel - ميكلوس جانكسو Miklos Jancso - أندريه تاركوفسكي Andrei Tarkovski).

إن هذا التباين يتغير بتصورات مختلفة عن دور التجميع (المونتاج)، إذ أن له في أكثر الأحيان وظيفة سردية؛ فتغيير اللقطة يوجه تفهمنا للمشهد حتى أنه يفرض علينا المعنى (سواء عن طريق لقطة مضخمة لشيء تفصيلي أم عن طريق تجميع متناوب يسمح بفهم الحدث فهماً إجمالياً). وبالعكس فإن التجميع يمكن أن يزعجنا في خطأ - في الفلم الأسود مثلاً. إن الخطاب العسير السرد يتكفل على وجه الدقة بتفكيك هذه المهمة السردية، هذا الانتظار الذي ينتجه التوهم، كما يتكفل بإثارة عدم ثقنا عن طريق تجميع غير مفهوم تصبح مهمته استطرادية وقوية التعبير. وقد استمرت طويلاً مقارنة بين مفهوم الشفافية في السينما الكلاسيكية وبين تجميع استطرادي منتج للمعنى بشكل صريح، يستعمله الروس وينظره ليشنشتاين (Eisenstein) في القصد إلى خطاب إيديولوجي. أو في الحدثة (غودارد Godard - روب غريبه Robbe-Grillet). أما اليوم فقد تم تجاوز هذه المقارنة إذ أصبحت الأفلام الأكثر سردانية تتضمن أساليب تجميعية مدعومة جداً.

وللتجميع، بصرف النظر عن دوره السردية، مهمة نحوية (تتعلق بتركيب الفكرة - المعرب) وتنقيحية. إنه يشد بنية العمل، مهما كان نوعه (إلا الخيالي)، لكن فلماً وثائقياً، أو تعليمياً لوحتي شاعرياً، إنه عنصر أكبر في الأساليب إذ أنه ينتج أيضاً مؤثرات إيقاعية ومؤثرات تشكيلية.

نظر - c.f. grande syntagmatique, "montage interdit".
punctuation, raccord.

تجميع متناوب - تجميع تناوبي MONTAGE ALTERNÉ

هذا الشكل من التجميع يَنالوب بين لقطات من متناوبتين أو عدة متناوبات، بحيث يخرج أفعالاً تقع في أماكن مختلفة في وقت معاً. وهكذا يمكن إظهار ملاحقين وملاحقين كلاً بدوره وهم ينطلقون في أماكن متقاربة إلى حد ما دون أن تكون كلها في ميدان واحد، أو إظهار أعمال تترافق علاقتها الزمنية بعلاقة تملثل (وهي علاقة تستعمل في التجميع المتوازي) كما في فلم لانغ "الملعون" (Le Moudit 1931) حيث البوليس واللصوص يضعون خطماً للعُشور على القاتل.

انظر c.f. grande syntagmatique

تجميع قصير - MONTAGE COURT

يمكن عن طريق تعاقب لقطات قصيرة جداً، إحداث مؤثر يوحى بالتسارع؛ فلم هابيل غانس (Abel Gance) "الغولاب" (La Roue) يمزج في عام ١٩٢٠ بين حبكة ميلودرامية ومعالجة للصورة للمجددة، وخاصةً عن طريق إيقاع التجميع الذي يعطي في بعض المتناوبات لقطباً شديداً بالسرعة.

التجميع التكعبي - MONTAGE CUBISTE

تشبيهاً بالتكعيبية التحليلية، نطلق هذه التسمية على نمط من التجميع يجعل اللقطات المتعاقبة تغطي بعضها بعضاً في الزمن بحيث يفكك الصورة إلى قطعة موزاييك لا تعبر عن أية ديمومة. وبعد أن كان هذا النمط من التجميع يستعمل عند إيشنشتاين (Eisenstein)، أخذ يلاقي حالياً بعض الرواج بمبادرة من ماتريكس (Matrix) (أل. واخوفسكي L. Wachowski) في نوع

يستحق المشاهدة؛ حيث نجد عدة صور مأخوذة لنفس الحركة، في نفس الوقت ومن نقاط نظر مختلفة، بواسطة عدد كبير من آلات التصوير، وبعد ذلك عولجت هذه الكليشيهات معالجة رقمية وجمعت تعاقبياً بحيث تخفف سرعة اللحظة.

تجميع بين اللقطات MONTAGE DANS LE PLAN

المعنى الحرفي لتجميع في اللقطة؛ عبارة غريبة إلى حد ما فكيف يمكن للتجميع "في" اللقطة بينما التجميع يجري "بين" اللقطات؟ إن هذا التعبير يعني أيضاً ما نسميه أحياناً بالمشهد المزدوج، حيث لقطة طويلة تقدم لنا في عمق المدى فطين كان من الممكن تجميعهما بطريقة الحقل والحقل المعاكس. إن فلم ويلز (Welles)؛ "المواطن كين" (١٩٤١) يضم عدة مشاهد من هذا النوع، سواء كان الحصول عليها قد تم بواسطة العنسية الشبكية أو بواسطة خدع.

إن إيشنشتاين (Eisenstein) (في فلم "يفان الرهيب" - Ivan le terrible - ١٩٤٥) وأنجيلو بولوس (Angelopoulos) يستعملان كثيراً هذه الطريقة.

تجميع المسليات MONTAGE DES ATTRACTIONS

في نظرية إيشنشتاين (Eisenstein) أن تجميع (montage) المسليات يدل على "وضع سينمات" (كوميديات صغيرة) شبه مستقلة جذباً إلى جانب، سواء كان أسلوبها كاريكاتورياً أو هزلياً، كمسليات مسرح المنوعات الذي استعير منه الاصطلاح (لومون/ماري Aumont/Marie) وهذا الشكل، بعكس ما نقرؤه أحياناً، لا يرتبط بأي تجانب بين اللقطات.

تجميع محظور - "MONTAGE INTERDIT"

هذه الصيغة الاستقرائية، ولكنها لا تعني البتة حظراً للتجميع، تشكل عنوان مقالة لأندريه بازن (André Bazin) في الخمسينيات. في ذلك الوقت، وقبله بنحو عشر سنوات، ومع مؤلفات رينوار (Renoir) وولز (Welles) أخذت الواقعية الجديدة، أوجمالية للتجميع، تعترف بقيمة الغلاكة مع الحقيقة المفلمة، ويذكر بين النقاد الفرنسيين أن بازن (Bazin) كتب يقول: "عندما يتوقف الشيء الجوهرى في حدث ما على وجود عنصرين في وقت واحد يصبح التجميع محظوراً" والشيء الجوهرى في حدث ما هو بالتأكيد شيء ذاتي ولكنه يعطي كمثل على ذلك تبادل نظرات ذات معنى محمل بالرمز لشد التحميل، بحيث أنه لم يكن ينبغي تجميعه بطريقة "الحقل - الحقل المعاكس"، وبمقدار ما يتوقف المعنى على التجاور الغيربائي. ولهذا يضيف عندما يتعرض لسينما الأطفال، أنه يحق للتجميع في بعض الأحوال، وحتى للخدع، أن يبقيا على المؤثر الخيالي.

تجميع خفي، MONTAGE INVISIBLE

يقال عن التجميع أنه "خفي" عندما تخفي الوصلات لقطاع القصة المكاني الزمني، وينتسب هذا الشكل إلى السينما الكلاسيكية وإلى جمالية الشفافية.

c.f. discours/récit, énonciation. انظر

تجميع متوازي، MONTAGE PARALLÈLE

التجميع المتوازي، خلافاً للتجميع المتقابل، يتألف من سلسلات من الصور ليست بينها أية علاقة تزامنية. ولكونه استطرادياً ولا سردياً فهو

يُستعمل لأغراض نظرية ترميزية في كثير من الأحيان، بغية خلق مؤثرات تتعلق بمقارنة أو بتضاد.

وإذا كان هذان الشكلان من التجميع يبدون مختلفين جداً على الصعيد النظري، فإن ممارستهما العملية أكثر صعوبة لأن بعض المتتاليات المتناوبة التي تبدو وكأنها تقدم، في الأساس، علاقة زمنية، إنما تقيم بالفعل بعداً استطرادياً واضحاً جداً؛ وهذه هي حال مقدمة فلم "علاقات خطيرة" (Liaisons dangereuses) لستيفان فريرز (Stephen Frears) (١٩٨٨) الذي يؤدي بنا تقديمه المتناوب للبطلين إلى أن نقرأ باصطلاحات تزامنية متتالية متخلية نطرح في وقت معاً علاقات الأشخاص وغرض الاقتباس.

انظر. c.f. grande syntagmatique.

تجميع مع لازمة (اللازمة شيء يتكرر - للمعرب) - MONTAGE PAR LEITMOTIV

هذا النوع من التجميع يناوب بين متتالية من لقطات متعاقبة وبين صورة متواترة حول موضوع ما بقصد الدلالة على فكرة أو انطباع أو شعور؛ وهكذا نرى صورة الدفتر والفلم تتكرر بانتظام في "يوميات خوري ريفي" (Le Journal d'un curé de campagne) لروبير بريسون (Robert Bresson) (١٩٥١).

تجميع الافتراضي - MONTAGE VIRTUEL

بحصل هذا التجميع منذ السنوات ١٩٩٠ على منبه فيديو انطلاقاً من "صور مع صوت" مرقمة من الفلم الذي يقومه المجمع ويرتبه على الحاسوب. وهذه الطريقة تنتج إلغاء معالجات الفلم باليد وبالتالي تتيح إزالة تشويهات محتملة.

التشكيل - التشكيل - MORPHING

كان الانتقال التدريجي لصورتين مختلفتين تمثلان موضوعاً واحدًا، يتم سابقاً بواسطة الخدع وطبع صور على صور لما الآن فهو يتم عن طريق معالجة معلوماتية، ويستعمل التشكيل كثيراً في الأفلام الخيالية بدءاً من "النباة" (Lamouche) لديفيد كروننبرغ (David Cronenberg) (عام ١٩٨٦) إلى "المغارة الناعسة" (Sleepy Hollow) لتيم بورتون (Tim Burton) عام (١٩٩٩).

انظر - c.f. effets spéciaux, numérique.

حركة آلة التصوير - تحريك الآلة - MOUVEMENT D'APPAREIL

نحصل على حركة آلة التصوير، عند التقاط الصور، إما بتكويرها حول محورها، أي "بالاستحورقي" حال للتصوير الشامل (البانورامي)، وإما بتثقيلها في المكان أو بتحريكها عمودياً (travelling). أما "البانو-ترافلين" (pano-travelling) فهو يجمع هذين للفعلين من أجل حركات معقدة تتحقق بوسائل نقل بالغة التقانة (رافعه مع عربة، لوما...) أو نحصل عليها بواسطة كاميرا محمولة (على الكتف إذا كانت ثقيلة وباليد في حال الكاميرات للفيديو الرقمية، وهي خفيفة). أما "الظوم" (Zoom)، كتحريك بصرياتي، فلا يعتبر حركة للآلة لعدم وجود تنقل في المكان.

وأحياناً تكون للحركات مبهمه، وليس من السهل دائماً إعادة تشكيلها انطلاقاً من الصورة.

فلم متوسط الطول - MOYEN MÉTRAGE

لا نجد للفلم المتوسط الطول في النصوص الرسمية غير أننا نطلق هذه التسمية على الأفلام التي يتراوح طولها بين ٩٠٠ و ١٦٠٠ متر، والتي تتوهم بين ٣٠ دقيقة وساعة.

صامت - صامتة - MUET

لم نسمّ السينما للصامتة بهذا الاسم إلا عند ظهور السينما الناطقة، ابتداءً من العام ١٩٣٠، ونظراً لعدم اعتبار غياب الصوت عيباً أو نقصاً. أما من الناحية الجمالية فهي تختلف جداً عن السينما الناطقة، إذ أن نوعيتها تعود إلى:

- تعبيرية الممثلين بواسطة الحركات والإشارات.
 - أهمية مظهر اللقطات البصري وتركيبها.
 - أهمية التجميع من أجل إنتاج المعنى وأهمية الإيقاع أيضاً.
 - الأفضلية للمعطاة لبعض الأشياء (وجه أو شيء في لقطة مضخمة) وبعض المواضيع (أحلام اليقظة، التوهم الخيالي) وبعض الأنواع (الهزلي والميلودرامي والغنائي).
 - تكرار بعض بدائل المؤثرات الصوتية (كالعناوين الداخلية واللقطات المضخمة والمعرضات (أو المدرجات) والمؤثرات التسجيلية).
- ومع هذا فليست الأفلام الصامتة كلها تعتمد على المؤثرات المعبرة في اللقطة المضخمة والتجميع وقد استمر بعض السينمائيين على عمل ذلك بعد ١٩٣٠. فالتفاوت الجمالي يمر إذن بين الصامتة والناطقة بأقل منه، كما يقول بازن (Bazin) بين السينمائيين "الذين يؤمنون بالصورة" و"الذين يؤمنون بالحقيقة".

N

متمول - "أمير مالي" - NABAB

c.f. producteur انظر

راوي - قصاص - سرد NARRATEUR

c.f. focalisation, narration انظر

راوي منتدب أو راوي مندوب - NARRATEUR DÉLÉGUÉ

تبنى بعض الأحاديث على ندب السرد إلى شخص، يكون في نقطة داخلية، يروي ما يعرفه وأحياناً ما رآه وما سمعه. فعلى غرار "المواطن كين" (Citizen Kane) لولز (Welles) (١٩٤١)، نجد "الكونتيسة الحافية" (La Contesse aux pieés nus) لمانكييفتش (Mankiewicz) (١٩٥٤) مصمماً على نظام يقضي بندب السرد إلى ثلاثة أشخاص يروون بالرجوع إلى الوراثة، أثناء جنازتها ما يعرفونه عن حياة النجمة ماريا فارغاس (Maria Vargas) تمثلها آفا غارديز (Ava Gardner). وخلافاً لغم ولز المصمم على الكلام الزائف فإن الرواة المنتدبين يروون ما شاهدوه "حقاً".

c.f. focalisation, narratologie. انظر

سردقية - (فن السرد) - NARRATOLOGIE

هذا الفن، الذي تتلمى عن طريق الدراسات الأدبية ثم نقل إلى السينما، يحل القوانين العامة للسرد. وهناك نمطان من التناول السرداني: الأول اهتم بالرواية تبعاً لمضمونها؛ وابتدأ بالبنوية وبأعمال بروب (Propp) ثم تطور على يد غريماس (Greimas) مع دراسة مخطط الفعل. ثم تركّز على الآليات السردية، ومهام شخصيات القصة (موضوع البحث، للمعاون، للمعارض، إلخ)، فهو لا يحسب حساباً للإعلام الخاص بالقصة.

أما للتصور الآخر، الذي يمكن القول أنه نمطي، فيحل أنماط السرد؛ من يروي القصة ومن أية وجهة نظر؟ أنه يعمل على البيان ويأخذ في الحسبان صفة العاني المادية؛ المشكلة من وجهة النظر الجسمانية الفيزيائية (مكان الهدف) الهام جداً في السينما ولا وجود له بنفس الوثاقة في الأدب.

إن الجانب النمطي من السردانية يتعلق أيضاً بدائرة التفقي، مع "الذرائعية - السيميائية" (sémio-pragmatique) التي تدرس للعلاقات بين النص ومُتلقيه والمشاكل العقائدية والطريقة التي يتعقد بها عقد القراءة.

انظر - c.f. Esthétique de la réception, focalisation, pragmatique.

طبيعية أو طبيعانية - NATURALISME

أرادت الطبيعانية، في أدب القرن التاسع عشر، المتأثرة بالنزعة للوضعية (زولا - Zola - موبسان Mopassant) أن تكون بحثاً موضوعياً عن العالم، بحثاً مصمماً على نمط العلوم.

وإذا كانت جمالية طبيعانية للأفلام لم تُقترح قط بطريقة ملائمة فقد أثّرت مسألة الطبيعانية الأسلمية للسينما والتي تشكل جوهرها بالذات وصفتها النوعية.

الواقعية الجديدة - الواقعية المحدثنة NÉORÉALISME

ولدت هذه الحركة السينمائية الإيطالية أثناء الحرب متأثرة في وقت واحد بالسينما الواقعية الفرنسية عند رينوار (Renoir) وكليير (Clair) وغريمون (Grémillon) وبالتراليد الأنبيى الحقائقية الإيطالية (veriste). وتكون التفكير النقدي حول المجلئين "سينما" و "بيانكو إي نيرو" (bianco e nero) مع منقنين قرييين من الحزب الشيوعي الإيطالي: بربارو (Barbaro) و شياريني (Chiarini) وزفاتيني (Zavattini) الذي سيصبح كاتب السيناريو فتوريودي سىكا (Vittorio de Sica) ودي سانتس (de Santis). وفي أواخر الفترة للموسولينية التي تميزت بإنتاج سينما التسلية، أخذت بعض الأفلام في الحسبان، دون نزعة مثالية، حقيقة إيطاليا الأخلاقية والاقتصادية أي هويتها الثقافية: مثل أفلام "لوسيسيوني" (Ossessione) لفسكونتي (Visconti) ١٩٤٢ - "أربع خطوات في الغيوم" (Quatre pas dans les nuages) لبلازيتي (Blasetti) ١٩٤٢ - "الأطفال ينظرون إلينا" (Les enfants nous regardent) لدي سىكا (De Sica) ١٩٤٤. وعند التحرير أُنشأت فوضى الاستديوهات للسينمائيين أن يصوروا بالوسائل المتاحة وأن يفلتوا من رقابة النظام العام. ومن ١٩٤٥ إلى ١٩٤٨ اتحققت أفلام "روما مدينة مفتوحة" (Rome ville ouverte) "أليزا" (Paiza) "ألمانيا السنة صفر" (Allemagne année zéro) على يد روسيليني (Rossellini) ثم "سكويسيا" (Scuiscia) و "مارق الدراجات" لدي سىكا (De Sica) و "الأرض تهتز" (La Terre tremble) لفسكونتي (Visconti). كان المقصود تصوير مواضيع راهنة دون نزوع مثالي، والعمل بأقصى ما يمكن من الموضوعية لإبراز مجتمع أفسدته الفاشية والحرب. وما

أن مرت تلك المرحلة حتى توجه المخرجون نحو سينما أكثر شخصانية وأخلت الواقعية الجديدة مكانها للواقعية للناقدة.

c.f. réalisme, téléphones blancs, calligraphisme. انظر

٩.٥ مم 9.5 MM

هذا القياس الصغير المخصص للهواة سوّقه شركة باتي بيبى (Pathé Baby) عام ١٩٢٢.

"مسرح النيكل" - نيكيلوديون - NICKELODEON

كانت صالات السينما الأولى في أميركا تقام في هنكارات وتسمى "ستور شوز" (أي مخزن المشاهد) ثم سميت "نيكيلوديون" وقد تألفت هذه الكلمة من قطعة للخمس سنتات أي نيكل، وهي تعرفه الدخول ومن الكلمة اليونانية أوديون التي تعني مسرح. كان المشهد يدوم ربع ساعة في البداية ولكنه زيد بسرعة إذ زخرفوه بشتى التسليلات.

"طلقة على لا أحد" - "تويدي شوت" NOBODY'S SHOT

هذه العبارة في الإنكليزية تكل على تصويرات "حيادية" في نقطة الصفر. لا علاقة لها بأية نظرة من ضمن جو القلم.

c.f. diégétique, focalisation. انظر

أسود وأبيض NOIR ET BLANC

الأفلام التي بالأسود والأبيض تعطي فعلاً صورة بدون لون في مجموعة رمادية. وقد حاولت السينما للصامته في وقت مبكر أن تعوض غياب الألوان بتلوينات على المرسام (صفحة للرسم - المغرب)، وخصوصاً

تلوين المشاهد الليلية بالأزرق. واشتغلت الفرقة التعبيرية الألمانية ثم الأفلام السوداء الأميركية، بطريقة جمالية جداً على الظلال والألوان. غير أن الأسود والأبيض أهمل عند تعميم الألوان، إلا لأسباب اقتصادية. وهكذا بدأت "الموجة الجديدة" تصور بالأسود والأبيض. واستعود إلى الزواج في السنوات الثمانينية وخاصة على يد جيم جرموش (Jim Jarmush) (في فلم "غريب في الجنة") الذي استعمل إمكانياته بطريقة متصنعة.

الموجة الجديدة - NOUVELLE VAGUE

الموجة الجديدة التي ولدت من عبارة أطلقها فرانسواز جيرو (Françoise Giroud) بصدد شببية السنوات الخمسينية، هي حركة سينمائية محدودة نوعاً ما في الزمن، من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٣، وهي فترة بدأ فيها ارتياد السينما في فرنسا هبوطاً جدياً.

وتعرف الموجة الجديدة معاً بالتنسب المؤلفين إلى مدرسة انتقادية، هي مدرسة "مفكر السينما" (Cahiers du cinéma) بإدارة أندريه بازن (Bazin)، وبجمالية مشتركة ترتبط بممارسات أكثر منها بتشبهات شكلية وخصوصاً بحداثتها في الميدان الاقتصادي للإنتاج وبسبب الإذاعة (ميشل ماري - Michel Marie).

وطلاقاً من نصوص أستروك (Astruc) وتروفيو (Truffaut) التي نرن كيانات (ولا سيما "تجاه ما في السينما الفرنسية" في ١٩٥٤) شجب النقاد للشبان تجاه السينما الفرنسية الأكاديمي الذي لا يسمح بأي تجديد، وأقلموا نظرية - هي سياسة المؤلفين - كما وضعوا اقتصاداً جديداً يظهر وكأنه بيان جمالي يقول أن الفرق القليلة العدد، والتصوير خارج الاستوديوهات ضمن ديكور طبيعي وبإذرات طبيعية، حول مواضيع معاصرة هي أمور تساعد على الحد من مؤازرات

الأفلام. أما ريسني (Resnais) الآتي من النوع الوثائقي فيعرض عليه فلم يخلّد ذكرى مأساة هيروشيما - فكان فلم "هيروشيما حبيبتى" (Hiroshima, mon amour - بينما شايرول (Chabrol) الذي أقام شركته الخاصة للإنتاج، عرف بعض النجاح مع فلم *يا سرج الجميل* (Beau Serge) و *أبناء العمومة* (Les Cousins)، ويشرك أصدقاءه في التسهيلات التي عرضها عليه CNC (المركز الوطني للسينما). وهكذا تم تنفيذ "الأربعمئة طلقة" (Les Quatre Cents coups و "اللهات" (A bout de souffle) لغودلر (Godard) ثم فلم *باريس لنا* لريفيت (Rivette) و *برج الأسد* لروهر (Rohmer).

تظهر c.f. caméra-stylo, hitchcocko-hawksien, politique des auteurs.

الكتّاب من الأفلام - تجديد قصصي - للكتّاب كتب من الأفلام -

NOVELISATION

إن هذه الممارسة التي تقوم على كتابة كتاب انطلاقاً من فلم سبق إخراجها، متواجدة منذ زمن طويل، فهكذا كتب جان كلود كاريير (Jean-Claude Carrière) "عطلة السيد هولوت" (Les Vacances de M. Hulot) المأخوذة عن فلم "تاتي" (Tati) وفي ٢٠٠١ - كانت "أوديسة الفضاء" (l'odyssée de l'espace) على التوالي قصة ثم فلماً لكوبريك (Kubrick) - ١٩٦٨ - ثم رواية. كما أن برونو دومون (Bruno Dumont) كتب مؤخراً بنفسه كتاباً مأخوذاً عن فلمه "الإنسانية" (l'Humanite) - ١٩٩٩.

إن التجديد القصصي مستعمل كثيراً اليوم لا في السينما فقط بل وللمسلسلات المتلفزة ولألعاب الفيديو.

تظهر c.f. adaptation

ليل اميركي NUIT AMERICAINE

ويسميه الأميركيون "تهار بدل الليل" (Day for Night)، فالليل الأميركي عبارة عن تأثير ليلي في وضع النهار بواسطة مصافي خاصة توضع أمام العدسة الشبكية للكاميرات (مصفاة حمراء أو جمع مصفائين حمراء وخضراء).

وتعود شهرة هذه الطريقة إلى فلم فرانسوا تروفو (Francois Truffaut) "الليل الأميركي" (La Nuit Américaine) في ١٩٧٣، المكرس للتصوير.

رقمي NUMÉRIQUE

تقنية في تكويد الإعلام بواسطة الحاسوب على النمط الثنائي، تسمح إما بنقل فلم على شريط (رقمنته) أو تصويره مباشرة (بواسطة كاميرات رقمية أو DV) وإما بالمداخلة على الشريط لمعالجته باليد (إيجاد مؤثرات خاصة، أو ترميم أفلام تالفة) وإما، أخيراً، بإنتاج صور مبنية بناءً رياضياتياً بواسطة الحاسوب، دون المرور على أشياء من العالم: أي الصور المركبة تركيباً، إنها تتطلب حالياً حسابات على الحاسوب طويلة جداً ومكلفة جداً وتعمل في السينما على إنتاج مؤثرات خاصة، من للصورة المركبة إلى التشكيل (morphing). ولا تتوقف التقنية عن تزايد واقعيتها بدءاً بالجيش الافتراضية في "حرب النجوم" (stars war): "الجزء الأول" لجورج لوكاس، إلى الاستمساخ الرقمي لمشاهد معارك "المصارعين" (Gladiator) أيام روما القديمة (ريدلي سكوت Ridley Scott) وإلى ديكورات "سيد الحلقات" (Seigneur des anneaux) (بيتر جاكسون Peter Jackson).

تظهر - c.f. image, montage virtuel.

OP

هدف - غرض - موضوعي - شبحية - عسمية شينية -

OBJECTIF

جهاز بصري مؤلف من عدسات زجاجية ينقل الأشعة الضوئية التي تنتج تشكيل صورة مقلوبة في قاع اللعبة أي للغرفة المظلمة. ونكتمل الصورة بفضل حلقات تفتح السجاف وتغلقه بقصد ضبط الدفق الضوئي. وتتميز الشينية بمسافتها البؤرية، من الزاوية الكبيرة إلى البؤرية الطويلة: فالشبحية المسافية لها مسافة بؤرية طويلة جداً والشينية الكبيرة تغطي حقلاً ضيقاً أما "عين السمكة" فلها، بالعكس، حقل يصل حتى ١٨٠° وأما "الظوم" (Zoom) فيسمح بالانتقال من بؤرية إلى أخرى.

OCULARISATION - بصرة للعين

c.f. focalisation, narration انظر

OEIL SPECTATORIEL - عين مشاهدة

c.f. dispositif, identification انظر

OFF - خارجي - من خارج

هذه الكلمة اختصار للاصطلاح "off screen" (أي من خارج الشاشة) وتستخدم بوجه خاص للصوت الذي نرى مصدره على الشاشة ولكنه حاضراً

في خارج حقل الرؤية، بخلاف الصوت الذي لا يمكن أن يكون مرتبطاً بالمشهد المنظور لأنه صادر من "موقع" آخر. فيكون المقصود عندئذ هو التعليق الذي يصدر "تَغْلِيْقًا" (aposteriori) حول السرد عن شخص يبقى عنصراً من ضمن جو المشهد (حتى ولو كانت الاستكمالات التخيلية لجو المشهد، والتي تحدد بالفحة الزمنية، غير متطابقة)، أو عن التعليق بصوت من خارج جو المشهد؛ وهذا هو الحال في الأفلام الوثائقية بل وفي الفلم الخيالي من المكان الذي تشغله الموسيقى. أما النماذجيات فتنسب بحسب المؤلفين: فكثيراً ما يميّز بين "الصوت للداخلي" (son "in") (أي من ضمن حقل الرؤية) وبين "الصوت للخارجي" (son "off") (أي من خارج حقل الرؤية) و"الصوت للفوقي" (son "over") (أي من فوق كموسيقى الفلم والتعليق). أما ميشل شيون (Michel Chion) فيستعمل كلمتي ضمن (in) بمعنى (من خارج حقل للرؤية) و "off" بدلاً عن "over" (أي بدلاً من فوق الحقل).

المصور (أو شغْلُ التصوير) - OPÉRATEUR DE PRISES DE VUES

المصور أو المؤطر الذي كان سابقاً يدعى "رجل الكاميرا" (caméra man) (وفي صيغة الجمع cameramen)، وهو مكلف بالإطار أي (بالتأطير أو تضبيط الإطار - للمعرب) وبتحريك الكاميرا.

لصق الأطراف (بقصد التجميع - المعرب) - OURS

c.f. bout a bout

تفتاح السجاف (في آلة التصوير) - OUVERTURE A L'IRIS

c.f. effet de liaison, iris. - انظر

فوق - فوقى (من فوق) - OVER

تستعمل هذه الكلمة الإنكليزية لدى بعض المؤلفين للدلالة على الأصوات التي تبعثها مصادر ليست من الجو الذي يتحكم في الصورة المتكونة، ضمن فسحة زمانية ومكانية. فلقول شخص عن صور من الماضي، الذي يتكلم عنه، تعود فعلاً إلى فسحة مكانية - زمنية أخرى، إلى جو آخر (ويقال عنها أحياناً أنها غريبة عن جو الفيلم). وبالعكس فإن الموسيقى الفلمية أو التعليق على الفلم لا يأتيان من أي مصدر يدخل ضمن جو الفلم (فهما خارجان عن جو الفلم) ولكنهما من خطاب السرد.

طرس (رقى - جلد مصنع للكتابة قديماً - ممسوح ثم مكتوب عليه

ثانية) PALIMPSESTE

هو اصلاً رق حُنف عنه النص الأول بغية إعادة استعماله. ويستعمل جينيت (Genette) هذه الكلمة بصدد علاقات ما وراء النص ليبدل على علاقات نص أول - يدعى "النص الزائد" - (hypertexte) بنص سابق أو "النص الزائل" (hypotexte).

انظر c.f. adaptation, transtextualité, remake

"ضبط مع الحذف"، "تضبيب بالحذف" PAN AND SCAN

هذه العملية التي تجدد تأطير الأفلام العريضة عند ردها إلى أفلام فيديو، تزيل للشريطين الأسودين فوق للصورة وتحتها، ولكنها تحول الفلم تحويلاً جزئياً بقطعها حتى ٤٠٪ من حروفه وإجراء حركات بانورامية لاستعادة بناء الصورة.

استحوار PANORAMIQUE

كثيراً ما يستعمل الاختصار "باتو" بغيّة الإشارة إلى هذا الاستحوار لآلة التصوير حول محورها. فالاستحوار الأفقي يكتس المكان من اليمين إلى اليسار أو من اليسار إلى اليمين. أما الاستحوار الشاقولي (أو العامودي) فيظهر من أعلى إلى أسفل أو من الأسفل إلى الأعلى. أما مسارها بشكل قوس دائري فيجعل منها حركة قابلة لتجسيد نظرة شخص لا يتحرك بل وإلى استعادة مجال واسع بسرعة. أما استحوار المرافقة فيتبع شخصاً أو شيئاً متحركاً. والاستحوار المفتول (Ponoramique filé) عبارة عن انتقال سريع جداً من إطار إلى آخر، فلا تكون الصورة الوسيطة دائماً ممكنة للقراءة. وأما الاستحوار الأفقي الشاقولي فيجمع مؤثرات الأفقي إلى مؤثرات الشاقولي.

c.f. mouvement d'appareil - انظر

تحريك أفقي وشاقولي - PANO-TRAVELLING

c.f. mouvement d'appareil, panoramique - انظر

بقراما - PANRAMA

هذه الطريقة المعتمدة على شاشة بكاملها، والتي اخترعها فرنسي، قد تمّ تقديمها منذ ١٩٦٧. وأعيد العمل بمبناها في سينما جيود Géode في باريس. الصورة مسجلة على فلم ٣٥ مم مع شبيّة "عين السمكة" (fish eye) ومُسقطة على شاشة عملاقة نصف كروية تعطي المشاهدین انطباعاً بأنهم في الفضاء.

نموذج تصريفي PARADIGME

يتكوّن النموذج التصريفي في الألسنية من مجموع الوحدات التي تبقى بينها علاقة افتراضية من الإبدال. علاقة افتراضية (in absentia)، إذ أن ظهور وحدة بنفي وجود للوحدة التي يمكن أن تحل محلها؛ وهكذا فاختيار كلمة، أو شكل من أشكال الفعل، شيء يمكن تصوره انطلاقاً من النموذج التصريفي (من الجدول) المفتوح إلى حد ما الذي يضم العناصر التي يمكن تبأله معها. فكل خطاب إنما يبنى على محورين، محور تصريفي (شاقولي مثال ou-ou) وتركيبى تعبيرى، أفقى (مثال et-et).

وفي السينما "وهي خطاب بدون لغة" (متز Metz) نجد إمكانيات الخيار شبه غير محدودة. إذ يكفي أقل تغيير في محور للتصوير أو في الإثارة أو في حبيبة الفلم أو في وضع شيء ما لتحصل على صورة مختلفة. ومع هذا فإن مجموع الموارد التعبيرية للسينما يكون بالفعل نموذجاً تصريفيّاً. إن مختلف أنواع التجميع التي تسمح بالدلالة على التعاقب أو على التزامن ومؤثرات تفصيل الجملة، وتضبيطات الصور، كلها تشكل نماذج تصريفية يمكن دائماً إغناؤها بدلالات جديدة.

وفي عبارات السيناريو بالذات، نجد أن مجموع الخيارات السردية التي يجب العمل بها ينتظم في نموذج تصريفي؛ وهذا ما أوحى لألاعب الأدوار أو لألاعب الأفلام مثل ثيخن لا ييخن (Smoking / No smoking)، لكن رسني (Alain Resnais) ١٩٩٣- و "الصدفة" (Le hazard) لكريزيتوف كريسلافسكي (Krzysztof Kieslowski) ١٩٨٤.

انظر -c.f. langage, syntagme-

شبه حرفي (قريب جداً من النص) - PARATEXTUALITÉ

تنظر - c.f. générique, transtextualite.

ناطق PARLANT

أول فلم ناطق "مغني الجاز" (Le Chanteur de jazz) لآلان كروسلاند (Alan Crosland) عرض في نيويورك عام ١٩٢٧ وكان الصوت مسجلاً على أسطوانة؛ أما الطريقة التي حوُفظ عليها بعد ذلك فهي تسجيل الصوت بطريقة منطوقة بصرية على الأفلام، أما المساحة التي تحتلها الصورة فتتناقص لتترك المكان للمساحة الصوتية.

وكان للناطقة ثابوها بين الطليعيين لا سيما الروس والفرنسيين، الذين كانوا يخشون أن يؤدي تأثير الشعور بالحقائق إلى فرض الاتجاه الواقعي نحو "المسرح المفلم" على حساب سينما شاعرية ذات أبحاث شكلانية، تعتبر فناً كامل الحقوق.

وبقي عدد كبير من ممثلي السينما الصامتة لم يستطيعوا التحول إلى الناطقة بسبب صوتهم، بينما كان فن جديد يفرض نفسه في هوليوود هو الكوميديا الموسيقية.

فن الرسم على الفلم - رسامة على الفلم PEINTURE SUR FILM

تنظر c.f. dessin sur film, noir et blanc

"بلورة"، غشاء بلوري - PELLICULE فلم

نطلق اسم غشاء بلوري أو فلم على الشريط الشفاف المرن المطلق بهلام يسجل الضوء فيتم عليه تسجيل الصور وحفظها. كما تمتص كلمة "بلورة" بدلاً من فلم بقصد الدلالة على عمل سينمائي.

ملحفة PÉPLUM

فن الملحفة، الذي يطوّر حيلة من العصر القديم اليوناني اللاتيني، ولد في إيطاليا أيام السينما الصامتة وهي فترة بانخة بالنسبة للسينما الإيطالية. إن فلم "كابيريا" (Cabiria) الذي أخرجه باستروني (Pastrone) بتعاون قليل جداً، ولكنه مدهش، من قبل دانونزيو (d'Annunzio) في السيناريو، هذا للفلم (كابيريا) أثر على السينما الأميركية وعلى غريفيث (Griffith). وعند ذلك أكثر المنتجون الكبار من الأفلام التي تعيد رسم المغامرات شبه الأسطورية للأبطال والملوك للقدماء. ثم أهملت السينما للناطق للوع فعاد بقوة في الخمسينيات مع إنتاجات كبرى (لبن حور" لوليم وايلر (William Wyler) - ١٩٥٩ - آخر أيام بومبيوس" لسرجيو ليون (Sergio Leone) ١٩٥٩) ومع كثير من أفلام الفئة "B" وأفلام تعظيم العجايز من السينما الشعبية مثل تنمة "الماسيست" الإيطاليين بين ١٩٦٠ و ١٩٦٤.

شخصية - (شخصية مسرحية أو روائية أو تاريخية) -

PERSONNAGE

كانت كلمة "برسونا" اللاتينية (persona) تعني القناع الذي يلبسه الممثل في المسرح أي الدور. ونعود لنجد هذه الإزدواجية شخصية - ممثل في مسرح بريخت (Brecht) القائم على التفريق بينهما، بينما نظريات ستانلافسكي (Stanlavski) ومدرسة الممثلين (Actor's studio) في السينما تتجه نحو تماهي مزدوج، تماهي الممثل مع دوره وتماهي المشاهد مع الشخصية.

لما في السينما فإن الشخصية تتكون في عمليتين: إنها تروّد بسمات جسمانية ونفسانية، وبحركات وسلوكيات وصوت وأسلوب في التعبير، وبهذا يتم تمييزه عن الشخصيات الأخرى، على أساس التكامل والمقارنة بل حتى للتشابه.

إن السردانية، مع مخطط تقطيع المشاهد (Greimas) قد قَصُرَت الشخصية على مهمة بسيطة حيث لا يحمل المخرج سوى المراهات السردية الموجودة في النص مع منطق الأفعال والأحداث.

إن تصوير الشخصية على الشاشة يأتي بمؤثرات مجهولة لدى الألب: ففي حال النجمة يصعب أحياناً تمييز الشخصية عن الممثل. فكما كانت غريتا غاربو (Greta Garbo) في العشرينيات، نجد جيرارد ديارديو (Gerard Depardieu) اليوم يبدو غير قابل للانفصال عن لواره، إلا في استثناءات نادرة تلتصق حالته لتوظفها بقوة في مكان آخر (لوغارسو - Le Garçu - لموريس بيالات Maurice Bialat - ١٩٩٥). وبالعكس هناك شخصيات مثل جيمس بوند (James Bond) - لو طرزان Tarzan - لدى دوره ممثلون مختلفون دون ضرر بقدر ما يكونون منمذجين وفق نموذج معين لكي لا يكونوا سوى ناقلين للفعل.

راجع - c.f. actant, acteur, corps, star system.

تصويرية - PHOTOGÉNIE

هذه الكلمة بمعناها الأصلي "إنتاج الضوء" جرى توظيفها في مجال التصوير الضوئي والسينما للإشارة إلى الأشياء، والمقصود عموماً بعض الوجوه، التي تعكس الضوء بصورة جيدة، وجوه تبرز قيمتها وتبدو في مظهر شاعري، وتطلق اليوم صفة "تصويري" على ممثلين ونماذج للتصوير الضوئي "تمسك" النور جيداً فيسبغ عليها التصوير مسحة من روعة.

إن "التصويرية" في المفهوم الجمالي للطليعيين، عند ديلاك - Deluc - وإيشتاين - Epstein - تعطي بتقليمها زيادة محسوسة على الحقيقة، يمكن الحصول عليها بالتصوير البطيء والإتارات واللحظة القريبة (المضخمة).

صورة جزئية (من الفلم) - PHOTOGRAMME

- ١ - تعني هذه الكلمة في التصوير الضوئي صوراً تحصل من فعل الضوء فقط. دون عدسة شبيثة، بوضع شيء ما على بلورة حساسة. وقد حقق مان ري (Man Ray) بهذه الطريق عدداً كبيراً من الصور الضوئية المسماة عن طريق تلاعب لفظي باسمها، "صوراً شعاعية" ("rayogrammes").
- ٢ - وفي السينما يشكل "الفوتوغرام" صورة مفصولة عن سلسلة من تصوير ضوئي مسجل على الفلم. (أي صورة جزئية - للمعرب). علماً أن الفلم يمر بسرعة ٢٤ (أربع وعشرين) صورة جزئية في الثانية. وتستهمل هذه الكلمة أيضاً عند نسخ صورة من الفلم على ورق.

تصوير ضوئي - PHOTOGRAPHIE

يتم إنتاج التصوير الضوئي بواسطة غرفة مظلمة بتأثير النور على لوحة حساسة مطلية بهلام. وكاميرا التصوير الضوئي عبارة عن جهاز تصويري يسمح بتسجيل الصور المتباعدة تباعداً منتظماً بتواتر سريع. والتصوير الضوئي على الخشبة يتم أثناء تصوير الأفلام وهو مخصص لإخراج الفلم. وهكذا نجد أن الصورة الأوسع شهرة "المواطن كين" (Citizen Kane) لويلز - Welles - (كين ولقف وساقاه مستقرتان جيداً على أرض مغطاة بالجرائد) لا وجود لها في الفلم.

"لذعة" لقطه جميلة - PIQUÉ

يقال عن الصورة أنها "لقطة ناجحة" عندما تكون واضحة جداً ومنجزة بصورة جيدة؛ ويقال لها لقطه جميلة.

تظفر - c.f. définition, point.

مِصَوْت - PISTE SONORE

تطلق تسمية مِصَوْت على الشريط البصري أو المغنطيسي الذي يجري بموازاة الصور. وعلى سبيل التوسع تدل هذه الكلمة على مجموع العناصر التي تكوّن صوت فلم ما أي شريطه الصوتي.

بكسل - (نقطة الصورة)-PIXEL

البكسل هو أصغر عنصر في الصورة للرقمية، ويمكن للصورة الجيدة أن تتكون من آلاف البكسلات.

بِكْسَلَة-PIXILATION

هذه للتقنية في التحريك التي استعملها نورمان ماك لارن (Norman Mac Laren) عام ١٩٥٣ من أجل فلم "الأقارب" (Neighbours) تستعمل الصورة فصورة مع مؤدين حقيقيين.

خطة - مخطط - لفطة (في التصوير الفلمي)-PLAN

هذه الكلمة كثيرة المعاني، أما في السينما فإن مفهومها يعود إلى ثلاثة معاني كبرى:

- ١ - إن صورة الفلم، مثل الصورة للثابتة، تُسقط على مساحة مسطحة وهذه المساحة المسماة سطح الصورة موازية لسطوح خيالية منضّدة العمق الوهمي المفترض على طول محور التصوير. وهكذا نقول أن الشخص أو الشيء يقع في السطح الأول أو للسطح الأمامي ثم ما يأتي بعده في السطح الثاني ثم هناك أخيراً ما هو في السطح الخلفي.
- ٢ - وفي ما يتعلّق بسلم الأسطحة ينزل إصطلاح إطار مكان كلمة سطح ما دام الأمر يتعلّق بضخامة موضوع التصوير ضمن الإطار. وكذلك

نجد كلمة سطح في عبارة "سطح ثابت" فيكون السطح بمعنى إطار، إن الإطار يبقى ثابتاً وهذه الطريقة في التنظيم تتعارض مع حركات الجهاز. أما السطح الموقف فعبارة عن التوقف على صورة.

٣ - ومن باب الاستطراد صارت كلمة سطح تطلق على أصغر وحدة من الفلم تقع بين لصقتين. إن هذا التعريف العملي من الناحية التقنية يظل أكثر هشاشة على الصعيد النظري لأن تجميعاً قصيراً جداً وطباعة صور على صور لا تسمح دائماً بإبراز كل سطح، ومن جهة أخرى يصطدم متر (Metz) بالمشكلة في محاولته للتجزئ، فاللقطة يمكن أن تختلف مدتها جداً وأن تكون لها مهمة مختلفة جداً في مجموع السرد: فإن فلم هتشكوك (Hitchcock) "المشنقة" (la corde) مصور تقريباً في لقطة متتالية لا يساوي معترضة.

انظر c.f. échelle des plans, grande syntagmatique

مخطط أمريكي - لقطة أمريكية - (أي صورة للشخصية حتى منتصف الفخذ) -

PLAN AMÉRICAIN

انظر c.f. échelle des plans

لقطة مستقلة PLAN AUTONOME

في جدول متر (Metz) للتركيبية التعبيرية الكبرى، يكون المقصود لقطة وحيدة مكونة من لقطة متتالية أو من معترضات.

لقطة قطع PLAN DE COUPE

لقطة قصيرة بين لقطتين لضمان الارتباط أي الاستمرارية البصرية أو السردية.

١- لقطة تغطي الديكور كله

٢- لقطة تغطي مساحة واسعة جداً

٣- لقطة تغطي قسماً من الديكور

٤- لقطة للقائمة كلها أو حتى الصدر-PLAN

1- D'ENSEMBLE,

2- GÉNÉRAL,

3- MOYEN,

4- RAPPROCHÉ

c.f. échelle des plans انظر

PLAN-SÉQUENCE لقطة متتالية

للقطة المتتالية لقطة طويلة إلى حد ما، فيها وحدة سرديّة تعادل متتالية.

وبالرغم من تعريف مبهم إلى حد ما، فإن هذا المفهوم أصبح ابتداء من عام ١٩٤٠ نوعاً من فسحة واقعية في السينما مع نتيجة طبيعية له هي عمق الحقل، لأنهما يتحان تجنب التفتيت بسبب التجميع (المونتاج) وتقديم عدة أفعال في وقت معا بحيث يصح القول لبازان (Bazin) أن الإدراك البصري يقترب من الواقع ويحترم غموضه.

c.f. réalisme, transparence. انظر

PLASTIQUE تشكيلي

c.f. iconique/plastique انظر

الخشبة (خشبة المسرح أو مكان التصوير) - الصحن-PLATEAU
الصحن الذي يشكل جزءاً من الاستوديو، يشير إلى الهنكار الواسع
المخمد الطنين، الحاجب لنور النهار ويستعمل للتصوير. وتقام فيه اللبورات
وعبارات مرتقعة تسمح بتركيز النورات. ومن باب التوسع يسمى مكان
التصوير بالصحن حتى ولو كان خارجياً.

تنظر - c.f. photographie, studio

غطسة - (تصوير من أعلى إلى أسفل)-PLONGÉE

تنظر - c.f. angle de prise de vue

تضبط، أو ضبط-POINT

يقال faire le point أو mettre au point بمعنى أنجز وضبط ومعناه
هنا جعل الصورة المسجلة أو المسقطة على أكثر ما يمكن من الوضوح.

تنظر - c.f. définition, piqué

وجهة نظر - نقطة الإشراف-POINT DE VUE

منذ عصر النهضة ونقطة الإشراف تعني المكان، الواقعي أو الخيالي
(وبالمعنى المجازي وجهة نظر - للمعرب) الذي يجري منه إنتاج تصوير،
والذي يقوم منه رسام يستعمل المنظور الخطي بتنظيم لوحته.

أما في السينما فإن نقطة الإشراف تعني أيضاً مكان الكاميرا ويمكن أن
تكون محايدة أو مماثلة لنظرة شخصية ما.. بينما نقطة الإشراف في الأدب
تعني المكان الذي يشغله الراوي، ويمكن مماثلتها مع الذي يروي للقصة، أو
السرود السينمائي وهي تبرز نوعين من نقطة الإشراف، الواحدة فيزيائية

(يرى / يسمع) والأخرى معرفية (يعلم) وهذان النوعان يمكن أن يتطابقا لو أن لا يتطابقا: الذي يروي القصة ليس دائماً هو صاحب النظرة.

انظر - c.f. focalisation -

بوليسي - بوليسية - شرطي - POLICIER

كلمة بوليسية تعني رواية، وبالتوسع تعني كلمة بوليسي فلما نوعياً بصوراً أشراراً يقاومون الشرطة، ليروي أحياناً شيئاً مختلفاً تماماً عن عملية تحقيق. وفي فرنسا، في المستعنيات، عاد جان - بيير ملفيل (Jean-Pierre Melville)، إلى الكودات الأميركية، فأنشأ مآسي حقيقية في فلم "بولوس" (Le Doulos ١٩٦٢، أو "الساموراي" (Le Samourai) ١٩٦٧).

سياسة المؤلفين (المخرجين) - POLITIQUE DES AUTEURS

إذا كان من المسلّم به اليوم كدهية أن مؤلف الفلم هو مخرجه، فإن هذا قد كان مع ذلك موضوع معارك مرة نظرية وانتقادية. فبحسب المعهود وأنماط الإنتاج، أو حتى الأفلام، اعتُبر السيناري هو المؤلف، الذي يخترع القصة. أو المخرج الذي يجعلها سردية، أو المنتج وهو صاحب مبادرة الانتقاءات الاقتصادية الحاسمة، بالنسبة للمشروع الجمالي.

وعند ظهور السينما الناطقة تطور النقاش كرد فعل على النظام "النجمي" الأميركي غير أن وضع المخرج أصبح مركزياً في الخمسينيات، تحت تأثير "الموجة" - الجديدة (Nouvelle Vague) فاعترف به كصمم وحيد للعمل. وحتى نقاد "لغائر السينما" (Cahiers du cinéma) أنفسهم، وهم سينمائيون في الكثير من الأحيان، أنشؤوا صورة

مخرج _ مؤلف، حيث أن أسلوبه وشخصيته يكتفان العمل وبضمنان جودته بعكس ما كان فرانسوا تروفو (François Truffaut) يسميهم "موظفي الكاميرا" الذين يخرجون بناءً على الطلب ما يقترح عليهم من مواضيع.

وانطلاقاً من سياسة المؤلفين، نجد نظرية المؤلف " (Author Theory) التي قال بها النقاد الأميركيون، تمحو تطرفات هذا الموقف الذي يؤدي إلى تشييد "بانتيون" ضيق من المؤلفين المرفوعين إلى الذروة مهما كان القلم، وهي تطرفات لحظها أندريه بازن نفسه (André Bazin). أما "السينما الحرة" (Free Cinéma) الإنكليزية، فتضع مكان التطرف مفهوماً أكثر جماعية، هو مفهوم الشاهد.

انظر - c.f. adaptation, caméra-stylo.

سياسي خيالي - POLITIQUE-FICTION

ضمن نوع العلمي - الخيالي نجد الأفلام السياسية - الخيالية تهتم بمستقبل قريب.

إن وسواس حرب عالمية ثالثة والعلاقات بين الشرق والغرب قد غننا زمناً طويلاً هذه السينما، في أسلوب شبه موثق ومناضل عند بيتر ونكنز (Peter Watkins) (القنبلة - La Bombe - ١٩٦٥)، وأسلوب أكثر سردية بالنسبة لجون فرانكنهايمر (John Frankenheimer) - (٧ أيام في أيار - ١٩٦٤) وفكاهي كتيب في "ككتور فولامور" (Docteur Folamour) لستانلي كوبريك (Stanly Kubrick) (١٩٦٤).

تفريق - ترقيم بالعلامات (وضع النقاط والفواصل وغيرها من العلامات

الكتابية)-PUNCTUATION

إن قواعد وضع العلامات في اللغة قواعد دقيقة سواء تعلق الأمر بالإشارات الكتابية (نقطة، فاصلة، أقواس...) أو الرجوع إلى سطر جديد عن طريق فسخة بيضاء تدل على فترة جديدة بمعنى الانتقال إلى مجموعة أخرى من الأفكار.

إن محاولات مهااة السينما بخطاب - قواعد السينما ثم السيميائية - قد طرحت على نفسها مسألة التعادل بين هذه العلامات الشكلية وأساليب السينما، لا سيما مؤثرات الارتباط بين المتتاليات، التي تم تكويدها بقوة حتى أصبح من الممكن الاعتقاد بأنها وحيدة المدلولات. وهكذا جرت مقارنة التسويد للتدرجي في آخر متتالية، بالرجوع إلى أول السطر (أو إلى فترة جديدة - المعرب) أو بتغيير الفصل (أي الانتقال إلى فصل جديد - المعرب) غير أن الملاحظة جرت بأن هذه المؤثرات ليست قابلة للمقارنة مع الترقيم إلا بحسب المكان الذي كانت تشغله.

فليس هناك إذن منظومة ترقيمية في السينما، بل عادة ترقيمية للمؤثرات البصرية. وهناك اليوم اتجاه نحو التفكير بأن كل مؤثر خاص التوكيد (مع خدعة أو بدون خدعة) يمكن اعتباره ترقيماً.

تفريق - c.f. coupe franche, effet, segmentation.

ما بعد المعصري (أو ما بعد الحداثة).-POST MODERNE

ظهر مفهوم ما بعد الحداثة في السبعينيات ليعني نهاية الحداثة كما فكر فيها مشروع الأخوين لومبير (Lumières) في القرن الثامن عشر وهو

مشروع اعتبره بعض الفلاسفة (ليوتارد - Léotard) مهملاً واعتبره آخرون غير مكتمل (هابرماس Habermas).

وبعكس الطليعيين المتهمين بتعجيل انحطاط الفن، فإن نزعة ما بعد الحداثة تصور نفسها (في مجال للتنمسة المعمارية والرسم والأدب) كجمالية تجمع بين التقليد والتجديد بحكم الاستشهاد والدرجة الثانية بحكم التغاير الثقافي واختلاط الأنواع. وتتميز على الخصوص بهمّ التواصل مع الجمهور، الغريب عن المشروع الحديث. وإرادة للتواصل هذه تترجم في العمارة والرسم والأدب بتنضيد عدة مستويات عانية؛ وهكذا نجد فلم "اسم الورد" (Le Nom de la rose)، لومبرنو إيكو (Umberto Eco) يضم حبكة بوليسية (كيفية جان جاك أنو - Jean Jacques Annaud - مع السينما في ١٩٨٦) وفكرة من النوع المزداني، أي جمع واسع من المعلومات حول البدع (الهرطقات) في القرون الوسطى.

أما في السينما فإن هذا المفهوم تصعب محاصرته (ألا يمكن وصف غودارد - Godard بالحديث وبما بعد الحديث معاً؟) إن بعض المؤلفين يجمعونه بفكرة السينما - المشهد وإضعاف المرد، في الطريق إلى فكرة حول أنماط جديدة من التلقي السينمائي، ولكن دون أن يأخذ في الحسبان إرادة تواصل على شكل طبقات منضدة.

إنتاج لاحق - POST PRODUCTION

الإنتاج اللاحق يعني كل العمليات التي تتبع التصوير، سواء ما يتعلق بصنع الفلم (تجميع لو مونتاج - خلط لو مكساج) أو بسحب النسخ.

إصوات لاحق-POSTSONORISATION

انتظر c.f. postsynchronisation

المزامنة اللاحقة-POSTSYNCHRONISATION

المزامنة اللاحقة تعني مجموع التقنيات التي تسمح بمزامنة الصورة والصوت بعد تسجيلهما (الإصوات اللاحق).

كما أن الكلمة تدل أيضاً بوجه خاص على تسجيل نص منطوق بعد التصوير، ويجب أن يكونا مترامين: فالمطلوب هو الحصول على التطابق بين الأقوال وحركات الشفاه.

انتظر - c.f. bande, doublage.

واقعي، على، نفعي، ذرائعي، إغاذي، الإنفازية-PRAGMATIQUE

الإنفازية فرع للسميائية الذي يؤكد في كل عمل خطابي على التفاعل بين المحدث (المتكلم) وسامعه (المتلقي) وعلى سياق إنتاج السرد.

أما إنفازية الفلم فتقوم على ربطه بالسياق الاجتماعي الذي فيه يظهر: أي ربطه معاً بالسياق المؤسسي (من نظام اقتصادي وأنماط إسقاط، وبحث)، وبالتناول الذي يرمي إليه المخرج في عمله، كما يربطه أيضاً بأنماط تلقي المستهلك الذي

ينطور هو أيضاً في جو اجتماعي معين.

وفي رؤية سيميائية - إنفازية، وضعها روجيه أودن (Roger Odin)، أن الفلم ليس له معنى بذاته، فإنتاج المعنى لنص ما لا ينشأ من مكان

الإخراج ومن مكان القراءة معاً، بل ثمة أساليب تحت تصرف المرسل والمتلقي في الجو الاجتماعي - أي السياق - الذي يعملان فيه. فالدراسات الإنفاذية تهتم إذن بالطريقة التي بها يتوصل الفلم إلى برمجة متلقيه (ديان Dayan - كازيتي Casetti)، إلى حثه على نمط ما في القراءة، بل وعلى الطريقة التي يستطيع بها المتلقي، على العكس، أن يخلخل هذه القراءة ويؤثر على النص.

ويفترض أودن (Odin) مسبقاً أن ثمة في مجتمع معين عدداً من أنماط إنتاج المعنى أو المؤثرات التي نقودنا بها السينما إلى نمط خاص من التجريب. فإذا كان النمط الوثائقي يرمي إلى الإعلام والنمط البرهاني إلى الإقناع (الأفلام التعليمية)، فإن النمط المشهدي يرمي إلى الإلهاء، والنمط الخيالي إلى الإرعاش على إيقاع الصور وليس تبعاً لسرد ما (فلم "الألعاب النارية" - للمغرب) فإن النمط الفني يرمي إلى إلقاء الضوء على مشروع يضعه مؤلف، والنمط الجمالي إلى إثارة الاهتمام بالشكل.

الافتتاح PRÉ-GÉNÉRIQUE

متتالية قصيرة كافتتاح للفلم، قبل المقدمة، لتجمل المشاهد يغوص في سير الأحداث.

دفتر صحفي - PRESS - BOOK

- ١ - دفتر الصحفي للفلم عبارة عن ملف يوزع على الصحفيين عند العروض الخاصة بالصحافة تسهيلاً وتوجيهاً لعملهم.
- ٢ - أما بالنسبة لممثل ما فالمقصود هو الصور والمقطوعات الصحفية التي تساعد لأن يكون معروفاً لدى المخرجين والمنتجين.

سابق - آنف (عرض مسبق) مسبق-*PREVIEW*

يقوم العرض المسبق على عرض الفلم قبل عرضه الأول للتعريف به وإيجاد تمويلات مكتملة محتملة، والحصول على انتقاء له في مهرجان ما، وإعلام الصحافيين به. أما "العرض المسبق السري" (*sneak preview*)، وهو ممارسة مستعملة جداً في الولايات المتحدة، فتقوم على عرض الفلم بغية أخذ رأي الجمهور على أمل لقان التجميع (المونتاج)، وهذا ما يؤدي أحياناً إلى تصوير تكميلي.

بدئي - بدائي-*PRIMITIF*

تظهر *c.f. cinéma des premiers temps*

تسجيل الصوت -*PRISE DE SON*

يمكن أن يتم تسجيل الصوت متزامناً مع التصوير (تسجيل الصوت مباشرة) أو لا (تسجيل الصوت لوحده).

أخذ المشاهد - تصوير *PRISE DE VUES*

التصوير هو التسجيل على فلم، لسلسلة من الصور الضوئية المتتالية. وتستعمل الكلمة للصور الضوئية انطلاقاً من حقيقة ظاهرة، وليس في حالة التحريك أو الصورة المركبة.

منتج *PRODUCTEUR*

وضع الفلم قيد العمل بضمنه المنتج الذي تقع عليه مهمة إيجاد الرساميل وتشغيل فريق الإخراج ومراقبة التحضير ثم الإدارة وإدارة التصوير وهي مهمات توكل عموماً إلى منتج تنفيذي أو منتج منتكب في إطار إنتاج مشترك.

ويختلف دور المنتج جداً حسب نموذج الإنتاج - فلم صغير الموازنة أو إنتاج ضخم - بل وحسب نمط تصور العمل وقد عرفت هوليوود عصر "الناباب" (nabab) (كبار الممولين) أو التيكون (tycoons) (ملوك المال) - (التيكون الأخير - The Last Tycoon - غاتسبي الرائع - Gatsby Lemagnifique لكلايتون Clayton عن فترجالد Fitzgerald) وهم منتجون يتحكمون كسيد مطلق على الاستوديوهات - وأكثر المنتجين الحاليين مرتبطون بشركات كبرى للإنتاج والتوزيع. غير أن البعض يظلون مستقلين، ويحدث أحياناً أ، يقوم منتجون بإنتاج لأنفسهم.

إنتاج-PRODUCTION

هو نشاط يقوم على إنتاج مشروع فلم بتجميع الرساميل والفريق وبضمان استمرارية المشروع. فالإنتاج هو المرحلة التي تتواصل عادة حتى توزيع الفلم واستثماره.

أما الإنتاج المشترك فيجمع عدة شركاء يكونون أحياناً من جنسيات مختلفة. وأما الإنتاج الضخم فيجند وسائل هائلة بشرية (توزيع الأوار، تقنيون...) ومالية (مندات خاصة...).

مُعدات الفِلمة - (أشياء معدة للفِلمة)-PROFILMIQUE

هذه الكلمة في مصطلحات الفِلمة (صناعة وإنتاج الأفلام - المغرب) تدل على مجموع العناصر المخصصة للتصوير (ديكورات، لوازم...) وتسمح بتمييز الأفلام الخيالية بالمقارنة مع الأفلام الموثقة التي يميزها المظهر اللاعظمي.

عمق الحقل-PROFONDEUR DE CHAMP

يدل هذا الاصطلاح التقني على قطعة المكان التي تكون الصورة فيها واضحة. ولا يجوز خلطها مع عمق المكان المصور. فمن الممكن تصوير مجال عميق مع القليل من عمق الحقل؛ ويمكن أن يصبح مبهماً أو ضبابياً منذ اللقطة الثانية ولا نعود نميز تفاصيل الصورة. ويمكن الحصول على عمق كبير للحقل باستخدام عتسيات ذات مسافات بؤرية قصيرة وإغلاق السجاف (أو بواسطة الخدع).

واختبار عمق الحقل يكشف عن بنية السود لأنه يدل على ما تجب رؤيته - وهكذا يخلق سرداً بتكثير الأفعال في السطح الأول وفي السطح الخلفي... دون أن يظهر مع ذلك فرضه فرضاً (وهذا ما يفعله التجميع - المونتاج). لقد كانت السينما البنائية تحتاج إلى عمق المكان لأن المشاهد، حتى ولو تم تجميعها بلمصق للطرف بالطرف، كانت لها زاوية وحيدة للتصوير؛ وابتداء من اللحظة التي تم فيها تحليل مشهد وتقطيعه إلى عدة لقطات، بدأ العمق يظهر أقل فائدة. أما استعماله ابتداء من الأربعينيات على يد ولز Welles أو رنوار Renoir أو ويلر Wyler فقد بدا أنه إنما أثارت رغبة في الواقعية لأن رؤية مكان عريض (واسع) وواضح في العمق تسمح بإنتاج إدراك بصري قريب من الواقع الحقيقي، الأمر الذي يحول دونه تقطيع اللقطات، وبالتالي تسمح باحترام "الغموض الاونطولوجي للواقع" (بازن Bazin)، إن هذه الموضوعية للواقعية قد تعرضت للنقاش، لا سيما في حالة ولز (Welles).

نوكرة - مسلاط-PROJECTEUR

- ١ - عند التصوير، تتشكل النوارات الإثارة سواء كانت على قائمة أو مثبتة على عجلات الاستوديو، وهذه العلب المعدنية المزودة بمصابيح، قابلة للتوجيه وتسمح بتقنية دفع النور وتكييفه بجنيحاتها بواسطة عدسات.
- ٢ - وعند الإسقاط، هي الجهاز الذي يمسك الصور على الشاشة (المسلاط - المعرب).

رد مسبق - لحض مسبق-PROLEPSE

انظر - flash-forward - c.f.

ناري (خاص بالألعاب النارية)-PYROTECHNIQUE

في رأي ليوتارد (Lyotard) أن الفلم الناري يفضل حاملة الصورة على حساب المضمون، بالإفراط في استعمال الطاقة والحركة. هكذا ينعنون اليوم الأفلام المذهلة من طراز "حرب النجوم" (La Guerre des étoiles) - لوكاس (Lucas - ١٩٧٧).

* * *

Q R

QUALITÉ FRANÇAISE-

إن علامة "جودة فرنسية" معروفة بشكل غريب التناقض لدى هواة السينما بمعناها التحفيزي، ومع دلالتها على جودة التقليد السينمائي الفرنسي فقد استعملها تروفو (Truffaut) عام ١٩٥٤ في "نفاثر السينما" (les cahiers du Cinéma) ليشرح للتصلب والاتباعية في هذا التقليد؛ ولينقد في الوقت نفسه السينمائيين (أوتان - لارا Autant-Lara وديلانوا Delannoy - وكليمان Clément) ومناريهم (وعلى رأسهم أورانش Aurenche - وبوست Bost) الذين وصفهم تروفو (Truffaut) وبازان (Bazin) بأنهم فيولي - لي - دوك في الاختساس (Viollet le Duc) (اسم مهندس معماري فرنسي اهتم كثيراً بالكاتدرائيات والقصور القديمة - المغرب) وهكذا قاطعت "الموجة الجديدة" ما سمته "سينما بابا" وفعلت تصوراً جديداً هو سياسة المؤلفين.

انظر - adaptation - c.f.

وصل - وصلة - RACCORD

تقوم الوصلات في التجميع (المونتاج) بتأمين للتواصلية البصرية والسينمائية بين لقطتين. وهناك على العموم تمييز بين:

- الوصلات في المحور: عند تغيير سلم اللقطات (مثلاً بالانتقال من لقطة متوسطة إلى لقطة قريبة) تحتفظ الكاميرا بمحور نقطة الرؤية ذاته لكي لا تزعج إدراك المشاهد؛

- الوصلات الاتجاهية: تجري للتقلات في الاتجاه ذاته خلال لقطات متتالية أما أيشنشتاين (Eisenstein) فهو يصعد في "الدائرة بوتيمكين" (Le ١٩٢٥) Cuirassé Potemkine من لقطات مراكب شراعية تسير في اتجاهات مختلفة.

- الوصلات الحركية والتأشيرية: إن الحركة البائدة في لقطة تستمر في التالية. ويمكن أن يعني الأمر وصلة تتعلق بجو الفيلم تبين تأشيرات الشخص ذاته أو بوصلة تشكيلية تتعلق بشخصيتين مختلفتين: ففي فلم "السيد الملعون" (M. le maudit) يقوم لانغ بوصلة تشكيلية وصوتية على التأشيرة وأقوال شخصيتين في تجميع متناوب ليدلل على مقارنة.

- الوصلات التشكيلية للصرف التي تستعمل للكتابة، مؤثر تجاوري بين الأشكال والألوان: ففي "المواطن كين" (Citizen Kaine) لويلز (Welles) (عام ١٩٤١) يتحول الورق الأبيض إلى تلج ليعود ورقاً عند اختتام المتتالية

- الوصلات بالنظر: بعد لقطة أولى للشخص يعقبها حقل معاكس يبين ما يراه. وهكذا تكون نقطة الإشراف قد أصبحت من حيز الفيلم والشخص هو الذي يتكفل بذلك، وهذا ما يؤمن تعاقب الأحداث ويحضر على التماهي. إن السينما الكلاسيكية مؤسسة على تقنية الوصل التي تؤمن تماسك الخطاب وتناسقه ومحو آثار المرء، كما تؤمن جمالية الشفافية. أما التجميع

(المونتاج) الاستطراذي لدى السينمائيين السوفيتيين فهو، كالسينما الحديثة، يرفضان الخضوع لهذه القواعد.

c.f. faux raccord, sauté. - انظر

مُبَطَّأ - بطيء - RALENTI

يحصل هذا التلاعب بالزمن، بعكس المسرّع، عن طريق زيادة وتيرة التصوير المرفوقة بتوتيرة عادية عند الإسقاط.

واقعية - للمذهب الواقعي - RÉALISME

تقوم الواقعية في الفن على الفكرة القائلة بأن إدراكنا قادر أن يضمن صحة وصديقية تصوّر العالم الحقيقي، فهي بهذا تعاكس حذر أفلاطون من "التقليد" (mimesis). وقد مر هذا النزوع في الرسم والأدب، بإنزال النماذج الحقيقية (الواقعية) في مكان النماذج المثالية التي قالت بها آثار القدماء.

إن النقاشات بين بوسن (Poussin) وليكارافاج (Le Caravage)، والقطيعة التي أحدثها كوريه (Courbet) في أواسط القرن التاسع عشر، أو التصور الروائي لدى بلزاك (Balzac)، ثم لدى الطبيعانيين، كل هذا جعل من الواقعية الشغل للشاغل للفن والأكثر فأكثر مركزية حتى القرن العشرين حيث سيخرف عنها الرسم انحرافاً حازماً.

وورثتها السينما، حتى يكاد يصبح القول أن ذلك جرى بحكم طبيعتها، بسبب قابليتها للتصوير والإظهار التي حاول الطليعيون استبعادها. وبالرغم من ميول أكثر واقعية من غيرها أيام السينما الصامتة (فون ستروهم Von Stroheim) فإن النزوع للواقعي تماثل طويلاً مع تقنيات الخطاب حيث

تسيطر جمالية الشفافية لدى السينما الكلاسيكية. وقد أعطت السنوات الأربعينية دفعة جديدة للواقعية السينمائية بتساؤلها حول الأشكال - عمق المدى، اللقطة - المتتالية، زوال للرؤى - وحول المواضيع أيضاً حيث وضعت الواقعية الجديدة الإيطالية يدها على مواضيع اجتماعية كانت محرمة أثناء العهد المومولينى.

وإذا كان مفهوم الواقعية نسبياً وعرضة لتبدلات الجو الاجتماعى، فإن الواقعية تسعى في وقت معاً إلى بناء عالم مشابه لعالمنا، ينتج تأثيراً قوياً كواقع (وبهذا تشكل الواقعية أوج للنزعة للخداعية للتوهمية) بل وإلى إعطاء إعلام صادق عن العالم: إن الأمر يتعلق، مثالياً، بالاعتقاد في قدرة السينما على كشف الواقع.

الواقعية النقدية (أو الانتقادية)-RÉALISME CRITIQUE

مفهوم للواقعية الانتقادية مفهوم استنبطه الفيلسوف الهنغارى جيورجى لوكاش. إنه يخالف للشكلانيين، لبرتولت بريشت (Bertolt Brecht)، الذين يعتبرون أن تفهم حقيقة معاصرة لا يمكن إلا أن يمر بتجديد الأشكال، ويعتقد بأن الإنشاءات السردية في القرن التاسع عشر هي وحدها للقادرة على إبراز الحقيقة الاجتماعية بشكل إجمالى. فالمطلوب إذن هو استخدام هذه الأشكال الموروثة من الماضي لشحنها بمضمون جديد.

وفي السينما يمكن لمفهوم الواقعية النقدية أن يمر عبر الاقتباس: وهكذا استخدم فسكونتي (Visconti) رواية القرن التاسع عشر، في "سنسو" (Senso) (١٩٥٤) لجعل تاريخ إيطاليا الماضى والمعاصر موضع دراسة.

c.f. contenuisme نظر

الواقعية الشعرية - RÉALISME POÉTIQUE

انطلقت هذه الواقعية الشعرية من حركة الواقعية المخزّية (المرتبطة في البداية مع "الموضوعية الجديدة" (Nouvelle Objectivité) التي انطلقت من ألمانيا العشرينيات فأحاطت الرسم والفلسفة والأدب في العديد من البلدان (فرنسا وبلجيكا وبلدان اللغة الإسبانية....) أما الواقعية الشعرية في السينما فقد اتسمت بعناية كبيرة بالصورة و"بشعرنة" تزيل الصفة الواقعية بشكل ناضج عن أوضاع قذرة منقّرة، عولجت في كثير من الأحيان بوسواس شبه توثيقي. فالحكايات تعرض شخصيات محكمة بقدرها، وتصل بهذا العرض إلى حدود المقولات؛ فالظروف الاجتماعية لا توضع لديها في منظور تاريخي أو سياسي بل تبقى خاضعة لحنمية شاملة. وأبرز أعمال تلك الفترة "الأطلنط" (L'Atlante) لجان فيغو (Jean Vigo) (عام ١٩٣٤) - و"للشارع الذي لا اسم له" (La Rue sans nom) لبيرر شينال (Pierre Chenal) (١٩٣٣) - و "رصيف الضباب" (Quai des brumes) لمارسل كارنيه (Marcel Carne) (١٩٣٨).

تلقّي - استقبال - RÉCÉPTION

c.f. esthétique de la réception النظر

(قصة - حكاية - نيا) - رواية - سرد - RÉCIT

السرد في رأي جينيت (Genette) هو "النص المنطوق السردّي الذي يؤمن رواية حدث أو جملة من الأحداث". ولا بدّ من فصله عن القصة (أو الخرافة أو التاريخ) كتعاقب أحداث تجب روايتها (أو سردها) بشكل مستقل أيضاً عن الإعلام الذي سينظمه بشكل حكاية أو نيا.

وانطلاقاً من هنا اقترح كريستيان متز (Christian Metz) تعريفاً يستند إلى معايير مختلفة:

- السرد مطلق: له بداية ونهاية حتى ولو كانت الأحداث التي يرويها لم تنتهِ بعد.
 - للسرد زمانية مزدوجة: فهي زمانية الشيء للمروي، والذي يمكن أن يجري طوال سنين، وزمانية السرد ذاته الذي سيدوم في حالة فلم /٩٠ دقيقة/ وفي حالة كتاب زمن قرائته.
 - السرد هو دائماً نوع من الخطاب: فثمة دائماً شخص يسرده (يرويهِ)، أي مرجع خارجي؛ خلافاً للعالم الذي لا يرويهِ أحد.
 - السرد (أو القصة) يروي أحداثاً، وهو لا يستطيع أن يرويها إلا لأنها مضت؛ فالسرد يبدأ عندما يكون الحدث قد انتهى.
- تَقْصُصَ - قَلَّلَ - خَفَضَ - اخْتَصَرَ - حَوَّلَ - أَزَلَّ للمرتبة - قَصَرَ

على RÉDUIRE

تظفر gonfler c.f.

انعكاسية - (قلبية الانعكاس) REFLEXIVITÉ

تظفر film dans le film, mise en abyme c.f.

نظرة كاميرا - نظرة كاميراتية - REGARD-CAMÉRA

النظرة للكاميراتية تصور للتبادل والتواصل الممكن بين جو الخيال (التوهم) وبالتالي جو التعبير الموضح، وبين جو المشاهد. وهل، في هذا، صورة تحظرها السينما الكلاسيكية وجمالية لشغافية: إنها تكشف وتشير إلى

ظل الفلم. ويستعملها المخرجون المعاصرون لهذه الغاية بنية إزالة التوهم بوجود مرجع فعلي.

بدل - بديل - مرحل (في تقوية البث الرادي) - مقوي (في

الكهرباء) - (RELAI (FONCTION DE RELAI)

انظر - c.f. ancrage

نتوء - بروز - (خاصية ما هو نافر أو مجسم) - RELIEF

انظر - c.f. Imax 3D, stéréoscopie

نسخة ثاقية (عن فلم) - تكرار الصنع (حرفياً) - REMAKE

اصطلاح مبهم إلى حد ما يخصّص عموماً للأفلام التي تستعمل سيناريو فلم سابق، عندما لا يكونان مقتبسين عن عمل أدبي مشهور قبل الإخراج. وهكذا فإن فلم "جرمنال" (Germinal) لبري (Berri) (١٩٩٣) لا يشكّل "ريميك" عن فلم أليغريه، (Alligret) ولكن فلم "كيب فير" (Cape Fear) (les Nerfs à vif) (١٩٩١) لمكورسيز (Scorsese) يعتبر نسخة ثانية من الفلم الذي يحمل نفس الاسم لجاك لي طومبسون (١٩٦٢) بالرغم من مصدرهما الأدبي المشترك ولكنه غامض.

والنسخة الثانية لا تظهر دائماً هكذا، حتى ولو كانت السينما الكلاسيكية قد مارسها علناً، ضمن استراتيجية تجارية. ويشكّل "بسيكو" (روح) (Psycho) لغوس فان سانت (١٩٩٨) (Gus Van Sant) حالة قصوى إذ يستعيد فلم هتشكوك الذي أنتجه عام ١٩٦٠ القطة فقطعة.

انظر - c.f. adaptation, transtextualité.

وسم - موضعة (تعيين موضع شيء ما) - كشف - استدلال -

معينة - REFÉRAGE

الموضعة هي بحث مساعد المخرج ورسم الديكور عن الديكورات الحقيقية، الخارجية والدخلية، التي تساعد في تصوير الفيلم.

تمثيل - تصوير - REPRÉSENTATION

إذا أخذنا كلمة مثل بمعناها الحرفي فهي تعني "تصرف مثل" - والصورة، سواء كانت رسماً أو صورة ضوئية (فوتوغرافية) أو فلمية هي عبارة عن "قام مقام" ومن المعتبر أن الصورة، حتى الأكثر شبهاً (أي التي تشبه صاحبها تماماً) تستخدم اصطلاحات هي في وقت معاً تقنية (فالخط، مثلاً، اصطلاح في الرسم لا يتواجد في الواقع) وثقافية اجتماعية؛ فنحن لا نرى إلا ما تعلمنا أن نراه، وفقاً لفهم المجتمع الذي نتطور ضمنه.

وقد فكر بعضهم، مقتباً لثر غومبريش (Gombrich)، أن هناك "اصطلاحات طبيعية أكثر من أخرى"، هي التي تتطلق من التمثيل المأمول؛ بينما لا يرى آخرون فرقاً في الدرجة ويفكرون بأن التمثيل يشكل دائماً نمطاً من أنماط التكليل عن طريق الترميز.

انظر c.f. analogie, figuration.

ترميم - إصلاح RESTAURATION

ترميم يعني مجموع الوسائل التي تستعمل لجعل الفيلم أكثر ما يمكن مطابقة لحالته الأولية. وهذا يتعلق أيضاً بالأعمال الواجب القيام بها على فلم نألف كما يتعلق بإعادة تشكيل وترتيب اللقطات والمنتاليات.

ستار - ستارة-RIDEAU

هذا المؤثر الارتباطي نوع من الجنيحات.

فلم الطرقات (حرفياً)-ROAD MOVIE

تكاثر في الستينات أفلام الطرقات، وهي أفلام تروي تسكعات زمر من ركاب الدراجات النارية على الطرقات الأميركية، خلّدها فلم "Easy Rider" عام ١٩٦٩ وهو فلم دعائي لدينس هوبر (Dennis Hopper)، إنها أفلام تصور فئة هامشية تواجه عدم تسامح الأهلين.

ثم أطلقت تسمية Road Movie على تسكعات غير عنيفة وأكثر شخصية (أي تتعلق بفرد أو أفراد قلائل) لا سيما أفلام وندرز (Wenders) (حركات عائرة عام ١٩٧٤ - Faux mouvement - و "على مر الزمن" (Au fil du temps) عام ١٩٧٥).

عروض تجريبية-RUSHES

هي "الأطراف"، والصور التجريبية، والصور المصورة والمسحوبة، التي تُعرض أمام الفريق حسب ترتيب أرقام التقطيع. والمقصود هو تمهين العمل وإعادة التصوير عند الحاجة.

* * *

S

إشباع - تشبّع SATURATION

يدل الإشباع على درجة نقاء إشباع ملون تبعاً لكمية الأبيض التي يحتويها: فالصورة المشبعة تكون ذات ألوان كثيفة وإذا أزلنا منها الإشباع تصبح بيضاء.

قفزة - تغير ملحي- SAUTE

هذا الاصطلاح يعني كل وصل خاطئ بشكل نقصاً في استمرارية الرؤية، سواء كان مثبّثاً من عيب في التجميع (المونتاج)، أو عند الإسقاط (العرض)، من غياب بعض الصور ناتج عن تلف أو عطل في الفلم؛ وهذا في كثير من الأحيان حال الأفلام القديمة التي لم يجر ترميمها بصورة تامة أو لم ترمم البتة.

وقد يتعلق الأمر أيضاً بشكل من (القطع للقافز) يحصل بقطع بضعة صور في وسط لقطة، بصورة غير ملحوظة. وهذه التقنية التي تنتج إبعاد الأوقات الممتدة، يستعملها الوثائقي والمحقق في التلفزيون.

وقد أصبحت القفزة عادة استدلالية ومطنة بل نوعاً من الأثقة في التوقيع (أو التوقيع المتأنق)، مع فلم "للهاث" (À bout de souffle) لجان لوك غودار (Jean-Luc Godard) عام ١٩٥٩، فحركات الأشخاص لها مظهر النقطع بينما يفقد الانتقال من لقطة إلى لقطة سلامته نتيجة لخلطة الوصلات الخاطئة.

تظفر c.f. ellipse, moderne, montage.

سَيْنَت (كوميديا إسباقية) - SAYNÈTE

السَيْنَت أصلاً عبارة عن مسرحية هزلية قصيرة في المسرح الإسباني. أما في الفرنسية فقد دلت على عروض هزلية تُمثل على خشبة، ثم عنت في السينما مشاهد صغيرة تشكل وحدة كاملة سميت "مكتشات" (جمع مكتش). وتستعمل الكلمة أحياناً لتدل في فلم معين على متتالية قصيرة تبدو مستقلة.

"صورة السيناريو" - صورة سينارية - SCÉNARIMAGE

انظر c.f. storyboard

مخطط الفلم - كلام الفلم - سيناريو - SCENARIO

من الإيطالية "سيناريو" وكانت تعني "ديكور". أما سيناريو الفلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفلم، مع تخطيط الحوارات أحياناً، ولا يعطي تأثيرات تقنية أو يعطي القليل منها (فهذه للتأثيرات من دور التقطيع). أما السيناري هو اختصاصي كتابة السيناريو الذي يعمل على سيناريو أصيل أو على اقتباس، وأما عمله فيكملة الحواراتي.

مسرح - مشهد (جزء من أحد فصول مسرحية) - SCÈNE

أصل الكلمة "مكنه" "skéné" اليونانية هو بناء خشبي في وسط حلبة التمثيل. وبتوسع الاستعمال أصبحت كلمة مسرح تدل على حلبة التمثيل هذه. أو "الصحن"، ثم المكان الخيالي الذي تجري فيه الأحداث. ومن هذا المدلول المادي، جرى الانتقال إلى سير الأحداث نفسه؛ ثم أصبحت تعني جزءاً من فصل أو مشهد.

أما في السينما فنجد للمعنيين؛ فالإخراج يترجم بتنظيم الممثلين في المكان والمشهد يعرف بوحدة أحداثه.

وفي نماذجية التركيبية التعبيرية الكبرى لشريط الصور، يميز متر (Metz) بين (Scène) "مشهد" و (séquence) "متتالية" اللتين يعرّفهما كلاهما كتركيبين تعبيريين زمنيّين؛ فالمشهد يقوم على تواصل سلسلة اللقطات وبالتالي فهي ديمومة حقيقة، خلافاً للمتتالية التي تتميز بإجازات زمنية.

لقد أعادت الجمالية الواقعية في الخمسينيات تقييم مفهوم المشهد، الذي يسمح بإعادة رسم حدث ما في كليته واحترام الحقيقة الواقعة (بازن Bazin - كراكوير Kracauer)

مخطط أو رسم لنور البطل أو لسير الأحداث - SCHEMA

ACTANCIEL

انظر - c.f. narratologie, personnage.

تخيل علمي - (الآثار العلمية المستقبلية) - SCIENCE-FICTION

خلاقاً للخيالية المتجهة بأغلبها نحو الماضي، نجد للتخيل العلمي (أو العلم التخيلي ويرمز إليه بحرفي SF)، يتصور مستقبلاً بعيداً إلى حد ما فيخرجه باختراع ديكور ومكملات مستقبلية مثل روبوتات "متربوليس" - (Métropolis) (لانغ - Lang - ١٩٢٧).

إن بعض أفلام التخيل العلمي تستعمل هذا الفن كأمثال حكمية منشائمة لتحدث عن عالمنا (فلم زلرروز - Zardoz - لجون بورمان Jhon Boorman - ١٩٧٤ وفلم "شمس خضراء" - Soleil vert - لريشار فليشر - Richard Fleischer - ١٩٧٣) وهناك مخرجون معروفون بتشددهم صوروا أفلاماً من النوع العلمي - التخيلي، مثل غودار - Godard - ("ألفا فيل" -

La - Alpha-ville (١٩٦٥) وكريس ماركر Chris. Marker - "الجسر" - *Jetee* (١٩٦٣). غير أن قسماً كبيراً من أفلام التخيل العلمي، وعلى الأخص فلم "أوبرا للفضاء" *Space Opera* حيث الشخصيات يسافرون في الفضاء، يتجه إلى اختراع مؤثرات خاصة ويتطور نحو المذهل، وهذا ما يسمى أيضاً السينما النارية (أو سينما الألعاب النارية) (فلم "حرب النجوم" - *La Guerre des étoiles* للوكاس Lucas - ١٩٧٧).

سكوب SCOPE

سكوب اختصار "سينما سكوب" وتعني طريقة لمرض فلم عادي على شاشة عريضة باستخدام جهاز مزيج (anamorphoseur).

سكوبيتون SCOPITONE

كان هذا الجهاز رائجاً في الحانات خلال الأعوام الستينية وهو يتيح، على مبدأ "صندوق جوك" (juke-box) للموسيقى، أن تشاهد كوميديات مقلّمة بالألوان على شريط ١٦ مم مقابل دفع نقدي أو بواسطة "فيشة".

كوميديا مفتولة "SCREWBALL COMEDY" (حرفياً)

الكوميديا المفتولة" أحد فروع الكوميديا الهوليودية مع الفرعين الآخرين (العصا القوية slapstick) و"الكوميديا المغنّنة" (sophisticated comedy)، إنها كوميديا مجنونة، مسروقة، تجري في الأوساط الشعبية من النوع الذي أخرجه فرانك كابرا (Frank Capra) في بداياته (بلاتينيوم بلوند Platinum Blonde - ١٩٣١) أو غريغوري لأكافا (Gregory La Cava) (*She married her Boss*) - (١٩٣٥).

سيناريو مقطع - مكربيت - مخطوطة للقصة المفلمة SCRIPT

c.f. découpage-انظر

ثانوية-SECONDARITÉ

c.f. film dans le film, transtextualité-انظر

تجزئي ء - تجزئة - SEGMENTATION-تقطيع

إن تحليل الأفلام (مثل تحليل المؤلفات الأدبية) قد معنى دائماً إلى كشف الترابطات الكبيرة في عمل ما وتنسيق المتتاليات واللقطات تنسيقاً خاصاً. وتحت تأثير الأسمنية البنيوية، سعت سيميائية السينما إلى إبراز بنية من شأنها لا أن تتناول فلماً معيناً بل مجموع الأفلام.

وعلى نمط الأسمنية قام كريستيان متر (Christian Metz) بتجزئيء للجمال الفعلية ليكشف عن الوحدات التي تكونها، من أصغرها إلى أكثرها تعقيداً وعن القواعد التي تتحكم في تركيباتها. وحاول أن يقوم نماذجية لتنسيق الوحدات - الأجزاء المستقلة - في عمل الفلم التخيلي الذي سماه "التركيبية التعبيرية الكبرى" في شريط الصور، وبالرغم من أهمية هذا النمط النظري، فإن له نظرة محدودة، وهذا ما يظهره متر (Metz) بنفسه في انتقاداته الذاتية، وهو لا يحل دائماً مشكلة التجزيء الدقيقة.

c.f. langage , syntagme انظر

١٦ مم - 16 MM

قطع مصغر من فلم (ما تحت للنموذج الاعتيادي) سوقته شركة كوداك عام ١٩٢٣ وهو مصمم أصلاً لجمهور للهواة. ولكتسب استعمالاً احترافياً في

السينما ثم أصبح القطع المفضل للتلفزيون حتى ١٩٨٠. ومع استعماله في إنتاجات متواضعة اقتصادياً، فإنه قابل للتضخيم إلى القطع النموذجي.

16/19-١٩/١٦

قطع شاشة فيديو تنتج نقل صورة تناسب شاشة بانورامية إلى التلفزيون.

سيمياءية-SÉMIOLOGIE/SÉMIOTIQUE

المعنى الأصلي لكلمة سيمياءية (Sémiologie) هو "علم الإشارات داخل الحياة الاجتماعية" وقد كوَّنه العالم الأسني فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure). أما كلمة سيمياءية (Sémiotique)، التي اقترحها، في ذات الفترة الزمنية وبنفس البرنامج، المنطقي الأميركي شارلز س. بيرس (Charles S. Pierce) وفي الستينيات عاد بارتس (Barthes) إلى الكلمة ليستببط علماً للمدلولات يشمل الإنتاجات الخطابية بل ويتجاوزها. إن السيمياءية، التي أقيمت أصلاً ضد التكرارات للمعيارية، لا تنطلق أصلاً إلى مرمى جمالي.

وفي السينما، أوجت الأسنية البنوية الأبحاث الأولى التي انبثقت منها للسردانية (narratologie). وبعد ذلك جاء التحليل النفسي للمستلهم من البنوية لبلاد التحليل النصي ودراسة للبيان عن طريق التفكير حول تماثل (تماهي) المشاهد مع الجهاز. ثم تأتي الإنفاذية (أو الذرائعية) (la pragmatique) لتدرس التأثيرات التي ينتجها التفاعل المتبادل بين المرسل والمتلقي والسياق الاجتماعي، ويؤثر بها على معنى نص / ظم.

تظهر -c.f. code, signe, structuralisme-

الإغنائية - السيميائية-SÉMIO-PRAGMATIQUE

انظر - c.f. pragmatique

الفن السابع-SEPTIÈME ART

في بداية القرن (العشرين - المعرب)، حين كانت الفنون الكبرى هي الرسم والموسيقى والشعر والعمارة والنحت والرقص، طالب طلابيو السينما بنوعية السينما كنمط جديد من التمثيل (أو في "مصنع الصور" L'Usine aux images - 1917 - 1911) صنع للكاتب ريشيوتو كانودو (Ricciotto Cannodo) للسينما اصطلاح "الفن السابع".

متتالية-SÉQUENCE

المتتالية عبارة عن وحدة عمل، أي جزء من الفيلم الذي يروي في عدة لقطات سلسلة من الأحداث التي يمكن عزلها في البنية المردية. وفي التركيبية للتعبيرية الكبرى لدى متز (Metz) يتم تعريفها كمركب تعبيرى زمانى يتضمن حنوفات زمانية. وهذا ما يميزها عن المشهد الذي يقوم على ديمومة حقيقية.

متتالية عادية-SÉQUENCE ORDINAIRE

يعارض متز (Metz) المتتالية ذات المراحل (أو الفصول) بالمتتالية العادية التي تقدم فيها كل وحدة من وحدات السرد لحظة واحدة فقط من لحظات سير الأحداث التي لم تتجاوزها.

انظر - c.f. grande syntagmatique, segmentation

متتالية في حلقات - SÉQUENCE PAR ÉPISODES

هذه إحدى النماذج التركيبية التعبيرية الثمانية الكبرى التي نذكرها كريسيتيان متر (Christian Metz) في جدوله لأشكال تجميع (مونتايج) شريط الصور، والتي تتعارض مع المتتالية العادية، والمقصود هو تجميع مشاهد قصيرة وفقاً للترتيب الزمني ولكنها مفصولة بحلقات زمنية، فتبدو كأنها "المختصر الرمزي لمرحلة من تطور طويل إلى حد ما تكثفه المتتالية الإجمالية" (متر).

هكذا تعرض لنا هذه البنية خراب العلاقات الزوجية بين كين (Kane) وزوجته الأولى في فلم "المواطن كين" (ولز Welles ١٩٤٩) أو للعلاقات بين أنطوان دولل (Antoine Doinel) في "المنزل الزوجي" (Domicile Conjugal) (تروفو Truffaut - ١٩٧٠).

تظهر - c.f. grande syntagmatique, segmentation.

مسلسل - SERIAL

ولد المسلسل في فرنسا حيث سمي "فلم ذو حلقات" أو "رواية سينمائية"، ("سلسلة" في الإنكليزية) وكانت حلقاته تظهر في الصحافة في وقت معاً، وإنه للمعادل السينمائي للحلقات الروائية للمسلسلة في الصحف التي يستغل منها مبدأ القلق الذي تنتيره: فكل حلقة تتوقف عند لحظة حرجة تتيح إبقاء المشاهد في حالة "النفس المقطوع" (cliff-hanger). وقد أسهم لويس فياد (Louis Feuillade) في نجاح هذا النوع في "فانتوماس" (Fantomas) (١٩١٣) واستولى عليه الأميركيون بفلم "أسرار نيويورك" (Les Mystères de New-York) (١٩١٥).

سلسلة-SÉRIE

لا يجوز خلط السلسلة بالمسلسل، فالفلم الذي ينتسب إلى السلسلة يشكل كلاً واحداً. بحيث نجد فيه بطلاً تتصرف مغامراته من فلم إلى آخر (إنديانا جونز - Indiana Jones - جيمس بوند James Bond، إلخ).

الفئة الثالثة (أو السينما الرخيصة)-SÉRIE B

ظهر الفلم من فئة "ب" (B) في أميركا خلال الثلاثينيات مع رواج البرامج المزدوجة؛ بحيث يعرضون للفلم (A) باعتباره الأفضل درساً وصنعاً والأفضل اختياراً للمتلين ثم يعرضون للفلم الثاني، فلم الفئة الثانية ذا الموازنة الصغيرة. عند ذلك أخذت بعض شركات الإنتاج تتخصص في صنع هذه الأفلام. وبقيت من ذلك هذه التسمية - سلسلة (B) أو الفئة الثانية - التي بقيت بعد عادة البرمجة والتي تستعمل للإشارة إلى إنتاج أفلام شعبية صغيرة وريدئة، غير أن بعض أفلام الفئة الثانية أصبحت أفلاماً تحظى بتقدير كبير.

علامة - إشارة -SIGNE

العلامة تمثيل لشيء ما تركنا إليه، إنها بديل يمثل غائباً. وفي الألسنية نطلق تسمية علامات على أصفر وحدات في اللغة تكون لها معنى. وتكرس المسميات العامة لجميع فئات العلامات التي بينها شيء مشترك هو أنها تربط عنصراً مادياً صرفاً، سواء كان صوتياً أو كتابياً أو إيمائياً أو بصرياً هو العاني، بمدلول ما، هو المعنى.

إن العلاقة القائمة بين العاني (الشكل) والمعنى (أو المعنى) والمرجوع إليه في الحقيقة الواقعة قد شكلت معيار تصنيف المنطقي الأميركي تشارلز س - بيرس (Charles S. Pierce) ثلاث فئات من العلامات:

-الإيقونة (l'icône)، وتتميز بالعلاقة المُعلَّلة، بالتشابهية بين هذه العناصر الثلاثة: ففي صورة الهر نتعرّف على المرجوع إليه. وكذلك الأمر في تسجيل الصوت في السينما، فنحن نتعرف إلى ضجيج سيارت (وإن كان ناتجاً أحياناً عن أي شيء آخر مختلف تماماً) والأصوات التي تنتجها الأكوال، ولأن بعض كلمات اللغة، هي الحركات الصوتية (أي الكلمات التي يحكي صوتها صوت الشيء الذي تعنيه - المعرّب) - تشكل صوراً صوتية (كوكو - نيك تاك مثلاً).

-للمرّمز (le symbole) وهو ذو طبيعة اصطلاحية يحكمها العسف (أو التعسف). فكلمات اللغة ليست لها على العموم أية علاقة مع مرجوعها (ولهذا نجد كلمة mur (جدار) في الفرنسية تقابل كلمة Wall (جدار أيضاً) في الإنكليزية، مع الاحتفاظ بنفس المعنى). كما أن بعض العلامات للبصرية تشكل رموزاً أيضاً: فأيقونة الحمامة يمكن أن تصبح رمزاً لتعني السلام أو الروح القدس، ولكنها لا تكف عن كونها تصويراً لطائر؛

-للمؤشر (l'indice)، أخيراً، ويتميز بعلاقة العلة والمطلول (أو السبب والنتيجة - المعرّب) بين العاني والمعنى: فالدخان لا يشبه النار ولكنه مؤشر إليها، كما أن أثر القدم لا يشبه القدم ولكنه يشهد بمروره.

إن الصورة الضوئية والفلمية، كالتسجيل الصوتي، تُعرّف بوضعها الأيقوني (أيقونة) ولكنها تُعرّف أيضاً بطبيعتها المؤشرة (كمؤشر) بقدر ما تكون أثر ما قد تواجد.

انظر - c.f. analogie, iconique/plastique, image.

عني / معنى - SIGNIFIANT/SIGNIFIÉ

انظر - c.f. signe

اسكتش (مشهد مسرحي قصير) - فلم قصير - SKETCH

يقال فلم ذو اسكتشات عن فلم طويل مؤلف من عدة أفلام قصيرة، قد يكون إخراجها من عمل سينمائيين مختلفين، حول موضوع مشترك. فلم "الأغوال" (Les Monstres) يضم تسعة عشر اسكتشاً لدينوريزي (Dino Risi) (1963) بينما "لساحرات" (Les Sorcières) (١٩٦٦) يتألف من خمسة أفلام أخرجها كل من رومتي (Rossi) وبولونيني (Bologneni) وباسوليني (Posolini) وفسكونتي (Visconti) وديسिका (De Sica).

ضربة عصا - SLAPSTICK

"السلامستك كوميدي" (Slap stick Comedy) (Slap - ضربة و Stick عصا) تتحدر من سلفها "كوميديا الفن" (commedia dell'arte) وميزتها كثرة الهزل المرفوق بحركات وإشارات، والإضحاك، والتهرج، التي تتبنى حركات قسرية من السينما الصامتة كما من الناطقة. وهذا النوع يمثل لورل وهاردي (Laurel et Hardy) والأخوة ماركس (Marx Brothers) وماك سينت (Mack Sennet) وشابلن (Chaplin) وكيون (Keaton).

(العرض) "المستيق المري" - SNEAK PREVIEW

تنظر - c.f. preview

٦٥ مم / ٧٠ مم - 65 MM/70 MM

تنظر - c.f. format

فلم التعذيب والقتل - SNUFF MOVIE

هذا النوع يفلم حالات التعذيب والقتل الحقيقية. ومنذ الثمانينيات، وكثيراً ما تستخدم أفلام الرعب والقلق، هذا الشكل الذي ليس سوى ظاهر

كما نأمل! إن فلم "فيري، صورة قاتل بالجملة"، (Henry, Portrait of a serial killer) (جون ماك نوفتون - John Mac Naughton - ١٩٨٦) قد بنى قسماً من نجاحه على شائعة تتهمه بأنه يستعمل أفلام تعذيب وقتل حقيقية.. ومنذ ذلك الحين ركز فلم "الشجاع" (The Brave) لجوني دب Johnny Depp - ١٩٩٧. أو فلم "تيزيس" (Tesis) لاميبار (Amenabar) ما يكتبان من سيناريو على هذه الممارسة.

"إياحي ملطف" - SOFTCORE

انظر - c.f. hardcore, X.

صوت - SON

الصوت حركة اهتزازية تسبب إحساساً سمعياً.

لدى التصوير، يمكن التسجيل بشكل صوت مباشر بترامن مع الصورة، أما إذا أدت ظروف العمل إلى جعل ذلك مستحيلاً، فيجري التسجيل على طريقة "الصوت الشاهد" بغية تسهيل التزامن لاحقاً. كما يمكن تسجيل للصوت لوحده، دون العمل على مزلفته، بغية إغناء الشريط الصوتي فيما بعد: فسوف يساعد كصوت مرافق (أي الأساس الصوتي بدون الحوارات) يمكن أيضاً تجديده في قاعة الاستماع. إن للصوت التزامن لاحقاً يسجل بشكل منفصل عن للصورة؛ ثم يتم جمعهما على طاولة التجميع (المونتاج). أما طريقة تسجيل الصوت وإعادة إنتاجه فيمكن أن تكون مغنطيسية أو ضوئية أو رقمية.

مَصْنُوتَة (على وزن مكتبة - مكان تواجد للكتب - المغرب) -
SONOTHÈQUE
المصنوعة هي المكان الذي تحفظ فيه التسجيلات للصوتية ذات الطابع
التاريخي أو الوثائقي. كما أن الكلمة تدل أيضاً على المكان الذي يمكن أن
نشتري منه شتى تسجيلات الضجيج.

الكوميديا المفنّنة - SOPHISTICATED COMEDY
الكوميديا المفنّنة تميز الثلاثينيات (من القرن العشرين - المغرب) في
هوليوود.

وخلافاً للكوميديا المفتولة، نجد الحككة تتطور في أوساط ميسورة
حيث الكلام المنمّق والتصنع شيء مقبول. وسيد هذا النوع أرنست لوبيتش
(Ernst Lubitsch) عن طريق "سيريناد ثلاثية" (*Sérénade à trois*) (1933) و
"الزوجة الثامنة لصاحب اللحية الزرقاء" (*La Huitième femme de Barbe-*
bleue) (1938). غير أن "السيد الطفل الذي لا يحتمل" (*L'Impossible*)
Monsieur Bébé لهوكس (Hawks) (1938) يشكل قمة في هذه الكوميديات
الفكاهية.

متتالية ثنوية أو فرعية - SOUS-SÉQUENCE
يستعمل اصطلاح "متتالية فرعية" بغية إظهار تطور الحدث داخل
متتالية، وهذا الاصطلاح يسمح بتقسيم عمل متواصل لمدة طويلة إلى حد ما،
إلى فترات أقصر، فمتتالية "حفلة الفهد للرقصة" (*Bal du Guépard*)
لفسكونتي (Visconti) (١٩٦٢) أمكن تقسيمها إلى اثني عشر متتالية فرعية
(ميشيل لانيي (Michèle Lagny).

حاشية سينمائية - عنوان فرعي أو دلخلي - SOUS-TITRE

الحاشية هي للنص الموضوع في أسفل صورة الفيلم والذي يترجم الحوارات في اللغة الأصلية.

وفي عهد السينما الصامتة كانت الحواشي تسمى العناوين الداخلية (أو الفرعية) أو كرتونات الأفلام.

أوبرا الفضاء - SPACE OPERA

أوبرا الفضاء نوع فرعي من الفيلم العلمي التخيلي. ويقوم الموضوع المركزي على عرض الإنسان خارج كوكب الأرض، أي السفر في الفضاء. ومنذ ١٩٠٢ أخرج ميليس (Méliès) فلم "السفر إلى القمر" (Voyage dans la Lune) وهو سلف "أوبرا الفضاء" وفي ٢٠٠١، جاءت "أوديسة الفضاء" (L'Odyssée de L'espace) لكوبريك (Kubrick) (١٩٦٨) لتكون المرجع في هذا المجال.

شاشة مقسومة - (شاشة مزدوجة) - SPLIT SCREEN

تقوم هذه الطريقة على تقسيم الإطار إلى عدة قطع للحصول على صورة مركبة. وقد استعملت سينما هوليوود الشاشة المقسومة عمودياً لتظهر متخاطبين على الهاتف، بحيث خلقت تأثيرات مضحكة. وقد قدر ستيفان فريزر (Stephen Frears) عظيم التقدير هذا التأثير الذي غمره النسيان زمناً، وقسم أفتقياً إطار فلم "سامي وروزي يتبادلان في الهواء" (Sammy et Rosie s'envoient en l'air) (١٩٨٧).

نموذج - نمونجي - STANDARD

- القطع النمونجي يدل على الفيلم ٣٥ مم.

- النسخة النموذجية هي النسخة الموجبة التي تحمل الصوت والصورة.
- الوتيرة النموذجية في السينما هي ٢٤ صورة في الثانية، وفي التلفزيون
أو للفيديو ٢٥ صورة في الثانية.

المنهج النجمي - نظام النجوم-STAR SYSTEM

منذ أيام السينما الصامتة، قام المنطق التجاري لكبار الاستوديوهات
الهوليوودية على اجتذاب الجمهور نحو الفنانين، النجوم (كما يجري الحديث
عن نجوم الرقص) فصورتهم التي كان يتماهى معها الأكابر، كانت ضماناً
النجاح لفلم ما في عهد كان اسم المخرج مجهولاً لدى الجمهور في أكثر
الأحيان. وكانوا يربطونهم بهم بعقود مدеше ولكنها قاسية. فكان أمثال غريتا
غاربو (Greta Garbo) - رودولف فالنتينو (Rudolf Valentino) - إيليزابت
تايلر (Elizabeth Taylor) - جيمس دين James Dean - رموزاً لعالم اختفى
جزئياً في الخيال الجماعي. وبالرغم من أن الممثلين الكبار اليوم ملاحقون
أكثر من أي يوم مضى من قبل معجبيهم والصحافيين بعد أن جعلهم الإعلام
أقرب مما كانوا، فإنهم خسروا تلك الهالة الأسطورية التي تصنع النجمة.

مثبت للكاميرا-STEADICAM

إن جهاز التثبيت هذا، المستعمل للكاميرا المحمولة، مزود بجهاز
مضاد للارتجاج يربط الكاميرا والمصور بمجموعة سيور.

نسخة مجسمة-STÉRÉOCOPIE

للنسخة المجسمة تعيد الانطباع بصورة نافرة، ثلاثية الأبعاد. وهذه
الطريقة التي تتطلب وضع نظارات، تسقط على الشاشة سلسلتين من الصور،
مع تفاوت قليل، كل واحدة منهما مخصصة لعين.

وهذه الطريقة المعروفة منذ نهاية القرن التاسع عشر كانت قليلة الاستعمال بسبب الصعوبات التقنية حتى الإيماكس (Imax 3D) غير أن هتشكوك Hitchcock أخرج بهذه الطريقة فلماً مشهوراً هو: "الجريمة كانت شبه تامة" (1٩٥٤) (Le Crime était Presque parfait).

تجسيم للصوت - STÉRÉO PHONIE

يكون الصوت المجسم / مسجلاً على عدة أذنّة وترجمه مكبرات للصوت موضوعة على جانبي الشاشة بغية تشكيل الفسحة الصوتية للفلم وموضوعة مختلف الأصوات والضججات.

محفوظات للبيع - STOCK-SHOT

المقصود هو صورة من الأرشيف يمكن شراؤها لإدراجها في فلم. ويتعلق الأمر في أكثر الأحيان بصور لفلم قصير عن أحداث الساعة.

لوحة القصة (حرفياً) - STORYBOARD

لوحة القصة وبالفرنسية "صورة السيناريو" (Scénarimage) نوع من شريط يخرج المخرج «إيشنشتاين» (Eisenstein) - فلييني (Fellini) أو ناشر دعاية، يضع أمامك صور الفلم قبل تصويره اعتماداً على التقطيع التقني. ويستعمله السينمائيون الذين يخافون الارتجال (هتشكوك Hitchcock) أو من أجل الأفلام ذات الموازنة الضخمة والتأثيرات الخاصة؛ بغية تفادي أخطاء التصوير. غير أن السينما ذات المؤلف (بريسون Bresson - كاسافيتس Cassavetes - دوالون Doillon) التي تحاصر ما هو محتمل وغير متوقع، فلما نلجأ إلى ذلك.

قياس سرعة الدوران أو التردد-STROBOSCOPIE

هناك تأثيرات بصرية غريبة تتعلق بسرعة الدوران والتردد (دولاب يبدو أنه يدور بالعكس - مثلاً) تنشأ عن العلاقة بين تردد حركات مستمرة وإيقاع عملية التصوير.

كان جهاز قياس السرعة والتردد (الستروبوسكوب) الذي اخترع عام ١٩٣٢ مؤلفاً من قرصين دولرين متقبيين بشقوق ويتحان رؤية صور متعاقبة كما لو كانت متحركة.

بنوية-STRUCTURALISME

كان الإنساني (الإناسة علوم الإنسان وأصوله وأعرافه وتطوره وعاداته ومعتقداته - للمعرب) كلود ليفي - سترافس (Claude Levi-Straus) منشئ التيار البنوي للمستوحى من أعمال الألمني فرديناند دي سوسور (Ferdinand de Saussure). فانطلاقاً من دراسة علاقات القرابة، ثم بالعمل على القصص الأسطورية (١٩٥٥)، لاحظ أن المضمونات للرمزية، مثلها مثل الوقائع اللغوية، إنما تتحكم بها أنظمة خفية رغم لا عقلانياتها الظاهرة وأن معناها يعود إلى الطريقة التي تركبت بها العناصر.

عند ذلك امتد التطويل البنوي إلى جميع الانتاجات الاجتماعية كعلم الأساطير (الميثولوجيات) للمعاصرة و نظام لزي - الموضة (بارتس (Barthes)؛ وكذلك الإعلان (إكو (Eco) وبنى الخيال (دوران (Durand)، واللاوعي المركب كخطاب (لاكان (Lacan). ويشكل الألب نفسه عن طريق السردانية، نظرية عن "الممكنات الأدبية"؛ فالمؤلفات لم تعد موضع للنظر كلاً على حدة بل في قرابتها، في تدخل نصياتها (بروب (Propp - جينيت (Genette - غريماس (Greimas).

وأخذت السينما هذه المفاهيم لكي تتملكها عبر إنشاء السيميائية
المستلهمة من ألسنية متر (Metz) ومع التحليلات النصية (بيلور Bellour -
كونتزل Kuntzel).

انظر - c.f. analyse, transtextualité, langage.

استوديو - STUDIO

تشكل الاستوديوهات المجمع النقدي الضروري لتصوير الأفلام (مشاغل -
ممتودعات - مقصورات - أروقة - أمكنة التمثيل...). كما أن هذه الكلمة
تدل على شركات الإنتاج الأميركية التي تمتلك بنية تحتية مدروسة.

"نور الشمس" أو نور شمسي - نوارات شمسية - النوارات

الشمسية أو "الشمسية" - SUNLIGHT

النوارات الشمسية أو الشمسية عبارة عن نوارات للاستوديو ذات قوس
كهربائي قوي جداً. وهذه الكلمة تذكر بسحر السينما الذي يوجه إليه فيليب
غاريل (Philippe Garrel) نظرة ناقدة في "لقد قضت الساعات الكثيرة تحت
النوارات الشمسية" (١٩٨٥) - (Elle a passé tant d'heures sous les sunlights)

سوبر - ٨ مم - SUPER-8

هذا القياس المصغر من الأفلام سوّقته كوداك عام ١٩٦٥ ليحل مكان
الفلم ٨ مم لدى جمهور الهواة.

سوبر - ١٦ مم - SUPER-16

قياس من الأفلام جرى تسويقه عام ١٩٧٠ أويُنتج تسجيل صورة شمولية
على قياس نمونجي (١٦ مم).

طباعة فوقية-SURIMPRESSION

هذه الخدعة التي تتيح الحصول على صورة واحدة مكونة من تضديد صور متعددة، خدعة تمارس عند التصوير (حيث تستعمل المعبودة مرة ثانية) وفي المخبر.

سريالية - "فوق الواقعية" (حرفياً)-SURREALISME

كانت الحركة السريالية بمجموعها أقرب إلى الصمت إزاء السينما كفن جماعي، رغم أنها بنت لها تقنية ملائمة لاستكشاف اللاوعي. ويعد الإلهام الدادائي للأفلام القصيرة التي أخرجها مان ري (Man Ray) أو مارسل دوشان (Marcel Duchan) «في السينما تقيرة الدم» (Anemic Cinema) أو هانس ريشتر (Hans Richter) جاءت «المنقطة والقسميس» (La Coquille et le clergymen) لجرمين دولاك (Germain Dulac) (١٩٢٦) مبنية على سيناريو كتبه آرتو (Artaud) غير أن خلافاً لها أدّى إلى شجب الجماعة، وبعد فلم «كلب أندلسي» (Un chien andalou) من إخراج بونويل (Bunuel) عام ١٩٢٨ المبني على سيناريو كتبه دالي (Dali)، أصبح فلم «العصر الذهبي» (L'Âge d'or) للمولفين ذاتهما، الرائعة الوحيدة التي تعترف بها الحركة، بينما لم شاعر " (Le Sang d'un poète) لكوكتو (Cocteau) (١٩٣٠) سيستكره السرياليون أيضاً.

إثارة قلق التوقع - قلق التوقع - قلق الانتظار - هواجس-

SUSPENSE

هذه الإثارة عبارة عن فن جعل المشاهد يقطع أنفاسه بإثارة قلق الانتظار الذي يختلف عن المفاجأة (وهذا هو شرح سيّد هذا الإقلاق -

هتشكوك (Hitchcock) في محادثاته مع تروفو (Truffaut): نحن نمثلك بفضل للبنية السردية معرفة أعلى من معرفة الشخص المعرض للخطر والذي تنمأه مع بقوة، معرفة تسمح لنا بأن نستيق الحدث القادم والإحساس معه بالخوف والسرور معاً.

c.f. focalisation-نظر

SYMBOLE-رمز

c.f. signe-نظر

مزامنة - تزامنية - تزامن- SYNCHRONISATION,

SYNCHRONISME

الصورة والصوت في السينما يكون كل منهما على العموم مسجلاً على حاملتين مختلفتين (إلا في حالة التصوير مع الصوت مباشرة) والمطلوب من التجميع (المونتاج) إيجاد حدوثهما في زمن واحد أي مزامنتهما. غير أن عدم التزامن أو التقاوت أو التدخل يمكن أن يكون مقصوداً، مثلاً من أجل تمديد الصوت ليصل إلى اللقطة التالية أو جعله يسبق اللقطة السابقة.

c.f. postsynchronisation-نظر

SYNOPSIS-خلاصة السيناريو

وصف مختصر لعرض فلم ما وهذه الخلاصة تكون في بضعة أسطر ومخصصة للإنتاج بصورة رئيسية.

SYNTAGME-تركيب تعبري

التركيب التعبري، في الأسنية البنيوية، يدل على مجموعة من الكلمات التي تشكل وحدة داخل الجملة (تركيب تعبري اسمي أو فعلي، إلخ...) وفي

الخطاب الشفهي تكون العلاقات بين التركيب التعبيرية، بصورة رئيسية، في ترتيب تعاقبي؛ إنها تشكل جزءاً مما نسميه تركيب الجملة (syntaxe).

أما في سيميائية السينما، فالتركيب التعبيري (Metz) هو مجموعة من اللقطات التي تكون وحدة، وتتعلق كما في اللغة، بالعلاقات الحضورية (in praesentia)، التناضدية؛ والمحور التركيبي التعبيري هو محور تركيب وتنسيق للوحدات (محور أفقي)، ويعارض المحور النماذجي (الشاقولي) الذي هو محور الاستبدال (أو الاستعاضة) بين العناصر. وهذه العلاقات يمكن أن تقوم على نمط التعاقب، كما في السلسلة المنطوقة، بين الصور الجزئية واللقطات والمنتاليات. كما يمكنها أيضاً أن تقوم على نمط التزامن، نمط الحضور المكاني معاً، مثلاً بين المعطيات البصرية والصوتية في نقطة من السلسلة الفلمية، بقر ما يكون شريط الصور وشريط الصوت عائدتين إلى محورين زمَنيين مختلفين..

c.f. grande syntagmatique, paradigme - انظر

تركيب تعاقبي - SYNTAGME EN ACCOLADE

c.f. accolade - انظر

تركيب تعاقبي متوازي - SYNTAGME PARALLÈLE

في جدول التركيبية التعبيرية الكبرى لمتز (Metz)، يكون التركيب التعبيري المتوازي عبارة عن نمط من التجميع (المونتاج) الذي يعرض بالتتابع مجموعات من اللقطات دون علاقة زمنية ولكن بينها علاقة من النوع الزمني.

c.f. montage alterné, montage parallèle, segmentation. - انظر

T

طاولَة التجميع (المونتاج)-TABLE DE MONTAGE

طاولَة للتجميع تُسقط شريط للصور وشريط الصوت من الفلم المراد تجميعه، على شاشة في حالة تزامن. وهي مزودة بعداد يتيح جميع قياسات الشريطين. ثم يجري لصق الصور للمحتفظ بها على لصاقة.

انظر collure c.f.

لون تقني (حرفياً) - تكنيكور - فلم بالألوان (أو فلم ملون)-

TECHNICOLOR

هذه الطريقة في السينما الملونة، واسمها من اسم الشركة الأميركية العائدة إلى هيربرت ت. كالموس (Herbert T. Kalmus)، اكتمل تصنيعها في ١٩٣٤ كطريقة ثلاثية الألوان، وهي تشكل مآل أبحاث أجريت منذ ١٩١٥، ثم جرى استبدالها في السبعينيات بـ "إيستمن كولور" (Eastman color).

في الكاميرا مكّعب قاسم بصري يطبع ثلاثة أفلام حساسة للأزرق وللأخضر وللأحمر. وهذه المسودات، بالأسود والأبيض تُنتج نسخة ملونة بفضل معالجة خاصة في المخبر. ويظهر للتكنيكولور بالون حادة جداً نتيجة تفضيل رائج بل وتحقيري أحياناً.

هواتف بيضاء (حرفياً)-TELEPHONES BLANCS

يدل هذا الاصطلاح على السينما الإيطالية في السنوات ١٩٣٠ إلى ١٩٤٠. خلال تلك الفترة، وبسبب الرقابة الاقتصادية التي أقامها الحكم الموسوليني والفاشيكان معاً، كان القسم الأساسي من الإنتاج يتألف من كوميديات تصور في كثير من الأحيان لوساطاً مميزة في ديكورات كانت الهواتف البيضاء تشكل فيها المرجع للذي لا بد منه إلى هوليوود.

السينما الجديدة (خاصة في الأرجنتين)-TERCER CINE

أنظر -c.f. cinéma novo-

قلقي - (مقلق) - رعاد (بسبب الارتعاد)-THRILLER

هذه الكلمة مشتقة من كلمة to thrill الإنكليزية ومعناها ارتعد (قلق - ارتعش). والفلم الذي من هذا النوع يمكن أن ينتسب إلى أنواع شتى (الأفلام البوليسية، أفلام الكوارث...). وهو يتميز بالقلق والتوقع والخوف (الذي يثيره المشاهد).

سحب-TIRAGE

السحب هو العملية التي تجري في المخبر بواسطة "ساحبة"، تسمح بالحصول على نسخ من الفلم: صورة موجبة تسحب من مسودة، صورة سلبية (مسودة) تسحب من موجبة، موجبة تسحب من موجبة أيضاً. والمساحبات نوعان: ساحبة بالنماسة، يطبع فيها الشريط السليبي للفلم البكر المعرض للنور، وساحبة بصريائية (أو تروكا) لجميع التلاعبات بالفلم (تشويه الشكل، نفخ أو تكبير، تصغير...).

عنوانة (عنوانة فلم) - TITRAGE

العنوانة هي كتابة النصوص المكتوبة المدرجة في الفيلم: المقدمة -
العناوين - الحواشي أو كروتونات مقلدة في حقل العنوانين.

شفافية - صفاء - نفاذ - TRANSPARENCE

١ - وتسمى أيضاً "إسقاط راجع" (back projection)، إنها خدعة تنتج استعمال ديكورات طبيعية في الاستوديو. فالديكور المقلد يُسقط بواسطة الشفافية خلف المجال الذي يحلّه الممثلون. وبعد أن كان مستعملاً كثيراً في الستينيات (من القرن العشرين) أصبح اليوم يستبدل في كثير من الأحيان بماترة متحركة هي الـ travelling matte.

٢ - وفي منظور واقعي، نجد مفهوم الشفافية يعرف بسينما يجعلك فيها العمل العائلي، على مستوى تضبيب الصورة (الكادراج) والتجميع (المونتاج) وأداء الممثل، تتساءل لصالح توهم الحقيقة، والأمر هو إخفاء العمل السردي ليدعك تظن أن الفلم، مثله مثل العالم، لا يرويه أحد. ويرى بعض المنظرين (بازن - Bazin) أن إضفاء العلامات هذا يتيح للصورة الضوئية - التي نتصورها كبصمة - أن تكشف معنى الواقع الحقيقي. وفي الستينيات تعرضت مثالية هذا المفهوم للقتال بأن العالم يمكن أن يتحدث عن نفسه، لهجوم النقاد الماركسيين.

انظر - c.f. classique, énonciation, "montage interdit".

ما وراء النص - باطن النص - TRANSTEXTUALITÉ

على أثر ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine) ومفهومه عن الحولوية (تعدد الأصوات الرواية ضمن عمل ما)، أصبح هذا الاصطلاح يعني في

المردنية العلاقة - (الحوار) - التي يقيما نص معين مع مجموعة من النصوص. وقد اقترح جيرار جينيت (Gérard Genette) للأدب في عام ١٩٨١ دراسة للعلاقات عبر النصوص، أخذت بها النظرية السيميائية:

- النصية الداخلية (l'intertextualité) أو وجود نص فعلاً ضمن نص آخر.
- النصية الجانبية (la paratextualité) أو علاقة نص بما يرافقه (النص المرافق)، العنوان، والمقدمة، والملاحظات، والإعلان، والملف الصحفي وللتوثيق، إلخ.

- ما وراء النص (la métatextualité) أو التعليق على العمل؛ نقد - تحليل.
- النصية النوعية (l'architextualité) أو انتماء نص إلى نوع ما، أو إلى فئة من المؤلفات وهذه العلاقة حاسمة

بالنسبة لعقد القراءة الذي يتعقد مع المشاهد.

١ - النصية المفرطة (l'hyper textualite)، علاقة نص أول (hypertexte) بعمل سابق، نص ناقص (hypotexte)، يمكن أن تحدث على سبيل - جذي أو على سبيل اللعب - أو الاستشهاد أو الانتحال أو المحاكاة الساخرة. أما في السينما فيمكن أن يتعلق الأمر بنسخة ثانية عن فلم، باقتباس: إن "موقف" (Parking) لجاك ديمي Jacques Demy (١٩٨٥) هو للنص الأول لـ "أورفه" (Orphée) لكوكتو (Cocteau) (١٩٥٠) وهو نفسه مستوحى من نصوص لفرجيل (Virgile) وأوفيد (Ovide).

c.f. réception نظير

تنقل - تنقل (نقل) - تحرك - TRAVELLING

يشكل التنقل نقلاً مكانياً لجهاز التصوير. ويمكن تحقيقه بوسائل شتى للغاية، من العربة (شاريو) على سكة إلى السيارة أو إلى الكاميرا المحمولة.

و"التنقل" يمكن أن يكون انتقالاً إلى الأمام أو إلى الوراء أو جانبياً، من أعلى إلى أسفل أو من أسفل إلى أعلى، أو دائرياً؛ ويمكن أن يرافق شخصاً في حالة انتقال (تنقل للمرافقة) أو أن يكون مجموعاً مع تصوير شمولي (تحريك استحواري).

c.f. mouvement d'appareil. - انظر

سائرة متحركة - TRAVELLING MATTE

c.f. cache, transparence. - انظر

بصرية متحركة - TRAVELLING OPTIQUE

c.f. zoom - انظر

٣٥ مم - 35 MM

شكل فلم نمونجي يمكن أن تتخل فيه أشكال وقياسات صور شتى.

٣٠° (٣٠ درجة) - 30°

تساعد قاعدة الثلاثين درجة على تقادي طبع قفزة عندما نغير المحور على موضوع (شخص أو شيء)؛ فالانتقال من لقطة إلى أخرى، يجب أن يتم مع زلوية تربو عن ٣٠°.

خدعة (مبنمالية)-TRUCAGE

انظر .c.f. effets spéciaux

أمير مالي - ملك إنتاج-TYCOON

انظر .c.f. Producteur

نمذجة - إيماطية - تميظ-TYPAGE

تقوم النمذجة في مرد ما (وهي مستعملة كثيراً في السينما السوفيتية الصامتة) على تقديم أشخاص مميزين شديد التمييز تساعدك خصائصهم الخارجية (الأجسام، الملابس، السلوكية) على ممالكهم فوراً مع جماعة أو مع طبقة اجتماعية ما.

• • •

UV

مَرِّي-UNDERGROUND

هذه الكلمة الإنكليزية التي تعني "تحت الأرض" استعملها جوناس ميكاس (Jonas Mekas) لأول مرة عام ١٩٦١ استملاً سجالياً ليُقصد بها الأفلام التي لا ترى في الدارة التقليدية. وقد جمعت هذه الحركة خلال عشر سنوات جميع السينمائيين التجريبيين من ميكاس (Mekas) - ستان براكاكج Stan Brakkage وبروس بايلي Bruce Baillie - إلى كين جاكوبس Ken Jacobs وأندي ورهول (Andy Warhol) - الذين يتميزون، رغم مشاغل جمالية شتى، برفضهم للدارات التقليدية، وباستقلالهم عن المنظومة الهوليودية (ويسمّون أيضاً "المستقلون النيويوركيون") وبهامشية مطلوبة

انظر - e.f. avant-garde.

وحيث النقطة-UNIPONCTUEL

يميز هذا الاصطلاح الأفلام البدائية التي لا تتضمن سوى لقطة واحدة ووحدة مكانية - زمانية واحدة.

بديلة-VERSION

تدل الكلمة على إحدى بدائل فلم معين، بحسب نمط ما من المعايير:
-الصوت: عند بدلية السينما للناطق، كانت الأفلام تصور في عدة

لغات مع تعديلات الفرق والمؤدين؛ وهكذا كانت هناك بديلة فرنسية وبديلة إنكليزية وبديلة إيطالية.... أما اليوم فالنسخة الأصلية (version original) (VO) والنسخة الأصلية ذات الحواشي (VOSTT) تتضمنان مبدئياً تسجيل أصوات الممثلين. وأما ترجمة الفلم (الدبلجة) فتتيح إنتاج بدائل في لغة البلاد التي ينشر فيها الفلم (في فرنسا بديلة فرنسية VF).

- طول الفلم ومضمونه: يمكن نشر الفلم في نسخته التامة أو في بديلة قصيرة (البديلة الطويلة - ٢,٣٧ - "الصباح" - Le matin - لينكس - BeineX - بعد نجاح الفلم في نسخته العادية). وهناك عدد أكبر فأكبر من الأفلام تعرض في وقت واحد بديلة بالقطع التلفزيوني وبديلة طويلة للسينما: وهذا هو حال "الماء البارد" - L'Eau froide - (١٩٩٤) لنيقولا استاباس (Nicolas Assayes)، في نطاق مجموعة تلفزيونية أو "بولا إكس" - POLA - X - (٢٠٠٠) لليوس كاراكس - LÉOS CARAX - وأعلنت تسميته بـ"بير لو المبهمات" (Pierre ou les ambiguïtes) - لنسخته التلفزيونية في جزئين.

ربما لم يمكن الحصول إلا على النسخة المراقبة من فلم ما (كما هو حال العديد من الأفلام المصنوعة في الولايات المتحدة تحت مراقبة قانون هابس (Hays)). ولهذا أو بسبب مختلف المشاكل التقنية أو الإبداعية، يمكن للفلم أن يعود إلى الخروج فيما بعد على الشاشات في نسخة مرممة مع إضافة مشاهد لم تكن في النسخة الأولى.

وأخيراً نجد لأسباب اقتصادية، أن بعض الأفلام تُستثمر في بدائل مختلفة عن السحب الأصلي؛ في الأسود والأبيض لفلم ملون، أو بشكل أصولي بدلاً من فلم (سينما سكوب).

فيديو مراسلة - رسالة بالفيديو VIDEO CORRESPONDANCE

هذه الممارسة الهوائية لرسائل الفيديو، التي كثيراً ما تستعمل في الوسط المدرسي، وجدت تمثيلها في السينما مع نوع من الفلم "الرغلا" مؤلف من رسائل شقيقتين، "فيديو بلوز" Vidéo blues لأرپاد سوبيتس Arpad Sopsits - (١٩٩٢).

انظر - c.f. film d'amateur.

نسخة أصلية - VO

صوت (بشري) - VOIX

كان "المداحون" في السينما للصامته يعلقون على الفلم. وعندما جاءت السينما الناطقة أصبح للصوت ملكاً للممثل، في النسخة الأصلية أو البديل الذي يحل محله، مع تأثيرات مستغربة أحياناً، ففي ١٩٨٣ كان فيتوريو ميزوجيورنو (Vittorio Mezzogiorno) وبديله جيرار ديبارديو Gerard Depardieu في فلم "الرجل الجريح" (l'Homme blessé) لباتريس شيرو (Patricie Chireau) قد استعاد صوته ليمثل معه في فلم "القمر في مجرى الماء" (la lune dans le caniveau) لجان جاك بينكس (Jean-Jacques Beineix).

ومواء كان للصوت صوت "المداح" الذي يستمر في الفلم الوثائقي، أم صوت الراوي في الفلم الخيالي، أم صوت الشخصيات، فإنه يتموضع دائماً بالنسبة إلى العناصر البصرية في التمثيل. وبالتالي فإن تحليله يجري ضمن علاقته بعالم الفلم (فهو من داخل عالم الفلم أو من خارجه).

والصوت، من جهة أخرى، يحدد هوية للشخصية، بفضل رننه الخاصة، ونبرته وقوته، وهو يشكل تمييزاً طبيعياً ومعنوياً واجتماعياً معاً للشخصية.

جنّيح (في آلات التصوير) - مصراع (في أبواب البيوت والغرف) -

VOLET

١ - اللجنّيح صفحة معدنية مفصّلة ومثبتة على النّوّارة، وتسمى أيضاً قاطع

- الدفق، وهو يسمح بتقنية النور عند تصوير القلم.

٢ - والجنّيح كاصطلاح في الخدع السينمائية، مؤثر ارتباطي بين لقطتين

يُجرى في المخبر بفضل سائر متحرك يطرد الصورة من جانب ليضع

صورة أخرى مكانها. إنه يتيح الانتقال بين اللقطات مع إيجادها أيضاً

انقطاعاً في مجرى الصور. لقد كانت السينما الكلاسيكية تثمن عالياً هذا

المؤثر ولكن "الموجة الجديدة" تخلّت عنه إلا في بعض الاستعمالات.

انظر - c.f. punctuation.

مختصر نسخة أصلية ذات هوامش - VOST

مرأى - مشهد VUE

كانت تسميه مرأى تطلق في سينما الآونة الأولى على المشاهد التي

يتم تصويرها في لقطة واحدة دون حركة من الكاميرا وعلى محور واحد.

وكانت مرأى لوميير (Lumière) تسوّق تحت هذا الاسم وتمثل تسجيل العالم

في الخارج، خلافاً "للوحات" التي تصور في الداخل.

* * *

WXYZ

وسترن (أفلام عن رواد أميركا ورعاة البقر) - WESTERN

منذ بدايات السينما الأميركية وهي تروي مراحل احتلال أراضي الغرب الأميركي وانتزاعه من الهنود حتى زوال الحدود عام ١٨٩٠. غير أن نوع الوسترن لا يقتصر على إقليم معين (فهناك أفلام كثيرة تجري في نطاق المكسيك) ولا على فترة تاريخية من أواخر القرن التاسع عشر؛ بل أن هناك بعض الاختصاصيين جمعوها على أثر جان لويس ريو بيروننت (Jean- Louis Rieuepeyrount) حول جولات: مثل الإسكان، والحروب الهندية، والحدود، والقطمان، وحرب الانفصال، والنزاع المكسيكي - النكسائي. وقد كشف "جان لويس لوترات" (Jean- Louis Leutrat) عن التحالف القصير العمر بين هذا النوع وبين المضحك والميلودراما والمسرحية الهزلية الخفيفة (vaudeville).

إن تعظيم الأمة الأميركية، الذي يتخذ نبرات ملحمية في أفلام الوسترن الكلاسيكية الكبرى (الهجوم البطولي) (la Charge héroïque) لجون فورد (١٩٤٩) يخلي مكانه تدريجياً لتبديد الأوهام حول الغرب والعودة إلى الرشد رُجل ضخم صغير" (Little Big Man) لأرثر بين (Arthur Penn) ١٩٦٩، وإلى "لوسترن - سباغيتي" (Western Spaghetti) المصنوع في

"سينيستا" (مدينة السينما في إيطاليا - المغرب) الذي يُدرج الخرافات
الأميركية في عمل عنيف ومذهل. وقد أصبح سرجيوليون (Sergio Leone)
سيد هذا النوع منذ قلعه قبضة من الدولارات" (Une poignée de dollars) -
عام ١٩٦٤.

دراسات نسائية-WOMEN'S STUDIES

انظر - c.f. feminism.

الأفلام الخلاعية-X

الأفلام الخلاعية أو أفلام "التحريض على العنف"، المصنفة في الفئة
X من قبل "لجنة المراقبة" محظورة على القاصرين، تطبيقاً لقانون ١٩٧٥.
ولا يمكن عرضها إلا في صالات متخصصة. كما أنها تخضع لضريبة
شديدة ولحظر الإعلان عنها.

زوم-ZOOM

"الزوم" أو التحريك البصرياتي عبارة عن عملية شبيهة ذات مسافة
بؤرية قابلة للتغيير دون نقل الكاميرا.. وقد تخطى عنها المخرجون
للسينمائيون بسبب كثرة استعمالها من قبل التلفزة والهواة، باستثناء ملحوظ
هو فيسكونتي (Visconti) الذي يستطيع أن يستعمل عدم الحاجة إلى التثقل
الفعلي ليوحي بحركات داخلية إلى الشخصيات - كعلاقة بالذاكرة مثلاً.

• • •

ف : 4493 تاريخ إصدار : 19/2/2008

الطبعة الأولى / ٢٠٠٧

عدد الطبع ٢٠٠٠ نسخة

Bibliotheca Alexandrina



0641442

في الأقطار العربية ما يعادل ٢١٠ ل.س



٢٠٠٧

سعر النسخة داخل القطر ١٠٥ ل.س